



**O acrobata da imaginação:
o estado psicofísico imanente às técnicas teatrais no trabalho do ator**



Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

O acrobata da imaginação:
o estado psicofísico imanente às técnicas teatrais no trabalho do ator

Guilherme Conrad

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre
Junho de 2019

GUILHERME CONRAD

O ACROBATA DA IMAGINAÇÃO: O ESTADO PSICOFÍSICO IMANENTE ÀS
TÉCNICAS TEATRAIS NO TRABALHO DO ATOR

Memorial de processo de criação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Área de concentração: Processos de Criação Cênica

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Conrad, Guilherme

O acrobata da imaginação: o estado psicofísico imanente às técnicas teatrais no trabalho do ator / Guilherme Conrad. -- 2019.

127 f.

Orientadora: Inês Alcaraz Marocco.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Acrobacia. 2. Estado psicofísico. 3. Criação cênica. 4. Técnica Teatral. 5. Antropologia teatral. I. Marocco, Inês Alcaraz, orient. II. Título.

Nome: Guilherme Conrad

Título: O acrobata da imaginação: o estado psicofísico imanente às técnicas teatrais no trabalho do ator

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Marta Isaacsson de Souza e Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Luciana Paludo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Marco Antonio Coelho Bortoleto
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

CONRAD, Guilherme. O acrobata da imaginação: o estado psicofísico imanente às técnicas teatrais no trabalho do ator [dissertação]. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul; 2019.

RESUMO

O presente trabalho, intitulado “O acrobata da imaginação: o estado psicofísico imanente às técnicas teatrais no trabalho do ator”, é o resultado de uma pesquisa de Mestrado sob a forma de um Memorial crítico-reflexivo desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A partir das minhas experiências com a técnica da Acrobacia, inicialmente como ginasta e seguidamente como ator, parto da investigação da utilização de acrobacias no trabalho do ator para indagar sobre a criação de estados psicofísicos imanentes à técnica. A pesquisa tem como objetivo a verificação prática, através da criação artística do espetáculo “O Paradoxo da Queda”. Desta forma, relato minhas vivências acrobáticas na Ginástica de Trampolim e no Sistema de Treinamento “As técnicas corporais do gaúcho e sua relação com a performance do ator-bailarino” para estabelecer um paralelo, sob a perspectiva da Antropologia Teatral de Eugenio Barba, da prática acrobática como treinamento de princípios do trabalho do ator. Em seguida, descrevo o processo de criação cênica do espetáculo mencionado para a verificação destes princípios em uma experimentação prática e o desenvolvimento do movimento acrobático como linguagem cênica, através dos conceitos de *acrobacia dramática* e de *transposição* das técnicas de treinamento para a representação de Jacques Lecoq. Associando às cenas desta peça teatral, reflito sobre os papéis que a Acrobacia pode assumir na cena. Por fim, constato que a pesquisa sobre a técnica da Acrobacia me direcionou à uma investigação acerca do papel das técnicas teatrais em geral no treinamento e criação do ator: a de servir como uma base para a criação de estados psicofísicos e imaginativos.

Palavras-chave: Acrobacia. Treinamento do ator. Estado Psicofísico. Criação Cênica. Antropologia Teatral.

CONRAD, Guilherme. The acrobat of the imagination: the psychophysical state immanent to theatrical techniques in actor's work [Masters dissertation]. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul; 2019.

ABSTRACT

The present work, titled "The acrobat of the imagination: the psychophysical state immanent to theatrical techniques in actor's work", is the result of a Master's research in the form of a critical-reflexive Memorial developed in the Graduate Program of Performing Arts of the Federal University of Rio Grande do Sul. From my experiences with acrobatics, initially as a gymnast and then as an actor, I started an investigation of the use of acrobatics in the work of the actor to inquire about the creation of psychophysical states immanent to the technique. The research aims at a practical verification, through the artistic creation of the play "O Paradoxo da Queda" ["The Paradox of Falling"]. In this way, I report my acrobatic experiences in Trampoline Gymnastics and in the Training System "The Gaucho's Body Techniques and their Relationship with the Performance of the Actor-Dancer" to establish a parallel, from the perspective of Eugenio Barba's Theatre Anthropology, of acrobatics use as a training of principles in the actor's work. Then, the process of scenic creation of the mentioned spectacle is described for the verification of these principles in a practical experimentation and the development of the acrobatic movement as a scenic language, through the concepts of *dramatic acrobatics* and of *transposition* of the training techniques for the representation of Jacques Lecoq. Associating with the scenes of this play, I reflect on the roles that Acrobatics can take on the scene. Finally, the research on the technique of acrobatics has led me to an investigation about the role of theater techniques in general in the training and creation of the actor: that it serves as a basis for the creation of psychophysical and imaginative states.

Key-words: Acrobatics. Actor's training. Psychophysical state. Scenic creation. Theatre Anthropology.

SUMÁRIO

Resumo	5
Abstract	6
Sumário	7
Agradecimentos	8
Apresentação	10
Introdução	12
Capítulo 1: O papel da Acrobacia no treinamento do ator	24
Conceitualização	28
I. Qualidades Corporais	29
II. Plasticidade	31
III. Decisão	34
IV. Imobilidade Dinâmica	37
V. Equilíbrio de luxo	39
VI. Pré-expressividade	44
VII. Extracotidianeidade	46
VIII. Ética	47
Capítulo 2: O papel da Acrobacia na criação cênica	50
O Paradoxo da Queda	57
Ensaios	57
Concepção	61
Cenografia	64
Iluminação	67
Figurino	68
Trilha Sonora	68
Descrição Cenas	69
Prólogo: Um corpo que cai	69
Parte I: A queda	69
Cena 1: A descoberta da gravidade	70
Cena 2: A conquista da gravidade	73
Cena 3: O mito de Sísifo	76
Cena 4: A ponte, o horizonte	82
Parte II: O salto	91
Cena 5: <i>Believer</i>	91
Cena 6: A viagem à Lua	95
Cena 7: Adrenalina no ar	101
Epílogo: O voo de Ícaro	105
I. Risco Físico; Performatividade; Emergência do real	108
II. Espetacularidade	111
III. Manipulação de objetos	112
IV. Extensão dos movimentos; Limite de Expressão Dramática	113
Conclusão: o estados psicofísico imanente às técnicas teatrais no trabalho do ator	114
Referências	124

AGRADECIMENTOS

Apesar desta pesquisa ser individual e do espetáculo ser um monólogo, é imprescindível o agradecimento de muitas pessoas que estiveram ao meu lado e que me permitiram alçar estes voos.

Agradeço primeiramente à minha família: aos meus pais, Álvaro e Cristina, pelo apoio incondicional e por sempre acreditarem no caminho dos estudos; aos meus avós paternos, Gilda e Walter, pelos exemplos de integridade e pela criação que possibilitou desenvolver desde cedo a minha relação profissional com o meu corpo; ao meu avô materno Paulo, pelo exemplo de espontaneidade e por sempre acreditar no olhar poético e artístico da vida; à minha irmã Camila, pela companhia desde a barriga materna; e todos os familiares pelo ambiente de suporte e amor.

A minha orientadora Inês, pela confiança imensurável e por me acompanhar durante toda minha trajetória acadêmica, me formando o ator que sou.

Aos professores componentes da banca, profissionais que admiro: à professora Marta Isaacsson, cuja paixão pela arte do ator e pesquisa me inspira muito; à professora Luciana Paludo, pelos ensinamentos da companhia da dança Mimese; e ao professor Marco Bortoleto, cujos encontros foram essenciais para o desenvolvimento da pesquisa e do espetáculo.

Aos meus treinadores de Ginástica Cristina Weigel e Luciano Scarinci, por acreditarem no meu potencial e pelos ensinamentos esportivos e além deles.

Ao João Oliva, pelo apoio no processo de criação através dos espaços de UFRGS e CETE para ensaios, pelas contribuições na banca de qualificação e pelo empréstimo do trampolim.

Ao Alfredo “Psico” Bermudez, pela parceria do Centro de Treinamento Psico Zone, que foi primordial para o desenvolvimento do espetáculo.

Ao Alexandre Dill e ao GrupoJogo de Experimentação Cênica, pela acolhida, admiração mútua e pelo trabalho que desenvolvemos coletivamente.

À professora Ana Cecília Reckziegel, pela colaboração de sempre e oportunidade de estágio docente da cadeira de Laboratório de Prática Cênica A.

Aos meus alunos da cadeira de Laboratório de Prática Cênica A, pela troca: Fanael Gonzalves, Íris Faria, Jonathan Pinheiro, Ketelin Abbady, Sabrina Machado, Thaini Menegazzo e Vicente Vargas.

Às professoras Desirée Pessoa e Cláudia Sachs, por acreditarem no meu trabalho oferecendo possibilidade de pesquisa e parcerias.

À minha equipe do espetáculo, amigos e profissionais excelentes que embarcaram comigo nesta loucura: ao Lucca Simas, na iluminação; ao Vicente Vargas, na operação de som; ao Reynaldo Netto, Daisy Homrich e Lucas Busato, pela cenografia; à Victória Capaverde e Stanzi Fensterseifer, pela produção dos figurinos; à Amanda Gatti e Pedro Mendes pelos registros foto e audiovisuais; ao Henrique Strieder pela cenotécnica; à Thaís Diedrich pelo auxílio nos bastidores; à Thais Andrade, pela operação de luz.

Ao Fernando Uhlmann, pelo auxílio nas bilheterias, pelas conversas e por estar sempre ao meu lado.

Às equipes técnicas e de coordenação de Artes Cênicas da Prefeitura Municipal de Porto Alegre e da Casa de Cultura Mário Quintana pela hospitalidade do espetáculo em suas respectivas temporadas.

Aos professores e secretários do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS, pelo acolhimento e pelos trâmites de vinda do professor externo da banca.

Ao Eugenio Barba e Julia Varley, pelos encontros inspiradores, pelo conhecimento e por me permitirem encontrar na Antropologia Teatral sentidos para pesquisa e vida.

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho, intitulado “O acrobata da imaginação: o estado psicofísico imanente às técnicas teatrais no trabalho do ator”, é o resultado de uma pesquisa de Mestrado sob a forma de um Memorial crítico-reflexivo desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A partir das minhas experiências com a técnica da Acrobacia, inicialmente como ginasta e seguidamente como ator, parto da investigação do uso da técnica acrobática no trabalho do ator para indagar sobre a criação de estados psicofísicos imanentes à técnica. A pesquisa tem como objetivo a verificação prática, através da criação artística do espetáculo “O Paradoxo da Queda”.

Na introdução, relato e reflito sobre as minhas experiências com Acrobacia em três abordagens diferentes: a primeira, quando criança, com uma prática informal e autônoma; a segunda, quando adolescente, na equipe de Ginástica Artística e de Trampolim do Colégio Mauá; e a terceira, como graduando de Teatro em um grupo de pesquisa de Iniciação Científica do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

No capítulo 1, relato que, ao entrar em contato com a técnica acrobática neste último espaço, a indagação sobre as diferenças e semelhanças entres os processos formativos me conduziu à análise do papel da acrobacia no treinamento de princípios do ator. Esta pesquisa se baseou majoritariamente sob a perspectiva de conceitos operatórios da Antropologia Teatral de Eugenio Barba, com contribuição dos estudos dos principais laboratórios teatrais europeus do século XX (Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Lecoq) e suas ressonâncias no trabalho de atores (Varley, Fo, Oida, Burnier), entre outros. Desta forma, opto por utilizar, em sua maior parte, referenciais próprios do Teatro para examinar as suas respectivas óticas sobre a técnica acrobática.

No capítulo 2, examino o papel da Acrobacia na criação cênica, através do relato o processo de criação do espetáculo “O Paradoxo da Queda”, cujo mote de pesquisa foi a verificação prática dos princípios do trabalho do ator dissertados no capítulo anterior e a exploração desta técnica como linguagem cênica. Para o tanto, esta investigação se baseou majoritariamente sob o conceito de *acrobacia dramática* de Jacques Lecoq, bem como os seus estudos de processos de *transposição* da técnica à representação. São descritos as cenas, bem como seus processos de

criação e análise das mesmas. Ao final, associando às cenas do experimento prático, disserto sobre as funções que a acrobacia pode assumir como linguagem cênica.

Na conclusão, constato que a pesquisa sobre a técnica da Acrobacia me direcionou à uma investigação acerca do papel das técnicas teatrais em geral no treinamento e criação do ator: a de servir como uma base para a criação de estados psicofísicos e imaginativos e como linguagem cênica.

INTRODUÇÃO

- “Não é ginástica!”

- foi uma das frases que mais ouvi durante a minha formação com o sistema de treinamento dos atores no grupo de pesquisa denominado “As Técnicas Corporais do Gaúcho e sua Relação com a Performance do Ator-bailarino”, no período de 2014 a 2016. Tanto no processo de treinamento como no processo de criação, a minha orientadora, professora Inês Marocco, proferia aquelas palavras ao mesmo tempo em tom conclusivo e advertido. A sua lógica provinha da comparação pela diferença dos exercícios que realizava em relação às atividades gímnicas e suas consequentes incorporações no processo criativo.

- foi uma das frases mais marcantes que ouvi durante a residência artística “A Arte Secreta do Ator – Pensar através de ações”, com a companhia dinamarquesa Odin Teatret, em 2017. O diretor, o italiano Eugenio Barba, proferiu estas palavras durante o processo de criação para um dos atores com as nuances semelhantes às de Inês. Durante uma refeição, Barba aproximou-se de mim e perguntou: “és tu o menino da acrobacia?”. Respondi afirmamente.

Ora, se eu vinha da Ginástica, a afirmação à indagação, naquele momento, me conduziu a um lugar de reflexão de identidade artística; bem como trampolim do questionamento do meu estranhamento ao sentido desta peculiar frase dita pelos meus mestres do Teatro. Este acabou se mostrando com origens antigas e fazendo-me refletir sobre a natureza profunda do treinamento e trabalho do ator.



Foto 1: treinando com o mestre, em dezembro de 2018. Foto: Danton Duval.

• • •

Em uma época que lembranças são remotas, eu ainda tento definir quando e por qual motivo a acrobacia surgiu na minha vida.

No período da infância, eu cresci, majoritariamente, com a companhia dos meus avós paternos na cidade de Santa Cruz do Sul, no interior do estado do Rio Grande do Sul. Eles moravam em uma casa com um pátio e um bosque aos fundos que ocupava quase todo o quarteirão. Foi quando comecei a explorar acrobacias por conta própria: realizava cambalhotas, piruetas, “estrelinhas”, “bananeiras”... Não lembro do processo de aprendizado e o “treinamento” propriamente dito (não recordo um momento preciso, por exemplo, em que finalmente consegui ficar inversa e verticalmente equilibrado sobre meus dois braços): parece que as acrobacias sempre fizeram parte de mim.

A minha fase de crescimento com uma riqueza e diversidade das manifestações corporais, aliado ao crescimento com uma grande liberdade em um ambiente que oferecia possibilidades de explorar relações com meu corpo ao ar livre, contribuíram para o surgimento, digamos espontâneo, dessa prática para mim. Espontaneidade no sentido que já apontava Jacques Lecoq, que afirma (2010, p. 114-115) que a mobilidade acrobática é natural, pois compõe os primeiros movimentos da vida: “uma criança sai em parafuso do corpo da mãe; antes de se arrastar ou de caminhar, seus primeiros contatos com o chão se dão a partir de um movimento de cabeça que a impulsiona em cambalhota lateral”.

O despontar desta habilidade, de início de forma amadora, foi gerada, portanto, em um ambiente não-formal de educação como a escola básica ou o clube de ginástica. O filósofo Georges Snyders afirma que

há formas de cultura que são adquiridas fora da escola, fora de toda autoformação metódica e teorizada, que não são o fruto do trabalho, do esforço, nem de nenhum plano: nascem da experiência direta da vida, nós a absorvemos sem perceber; vamos em direção a elas seguindo a inclinação da curiosidade e dos desejos. (SNYDERS, 1988, p. 23)

A minha disposição era, portanto, sustentada pelo meu interesse na prática acrobática e pela vontade de aprender de acordo com as minhas afeições. Para a pedagogia snyderiana, há uma dissociação entre o ambiente escolar e a noção de alegria. Esta só é manifestada quando há objetivos de escapar do contexto colegial, causada pela separação do papel rígido disciplinador, que priva os estudantes da liberdade, espontaneidade e conseqüentemente, alegria.

Pode-se perceber então principalmente no horário do intervalo entre as aulas, que segundo Cavallari e Zacarias (1994, p. 15) é o período em que “o indivíduo escolhe espontânea e deliberadamente, através do qual ele se satisfaz (sacia) seus anseios voltados ao seu lazer”, as crianças, de forma geral, experienciam nas brincadeiras diversas possibilidades de movimento que podem se dar através de acrobacias. Para as educadoras físicas Juliana Pizani e Ieda Parra Barbosa-Rinaldi (2010, p. 119-121), os movimentos executados no chão e em ações de subir em árvores, pular um banco, equilibrar-se em um muro, sustentar-se em corrimãos e manusear objetos como bolas e cordas são alguns exemplos de ações análogas de aparelhos característicos da Ginástica, como o solo, barra fixa, mesa de saltos, trave de equilíbrio, barras paralelas, bola e corda, respectivamente.



Respectivamente: Figura 2: criança utilizando a árvore como barra fixa; Figura 3: criança utilizando o banco como mesa de saltos; Figura 4: criança brincando de “plantar bananeira”¹.

Muitas destas práticas são consideradas “travessuras” ou perigosas, mas para os jovens está ligado à superação de limites e à sensação de realização. Ao estar em busca da novidade, do desconhecido, do desafio e da liberdade, eles se colocam em prova ao estimularem-se em situações de risco, em que é preciso coragem e destrezas corporais. O estado lúdico, a criatividade e a imaginação também podem ser percebidos inerentes aos jogos acrobáticos: na exploração de materiais, como o banco, que inicialmente planejado para atuar como assento, é reinventado em sua funcionalidade com infinitas possibilidades, utilizado como uma plataforma, obstáculo ou mesa de saltos. Sendo assim, é por meio das atividades recreativas que a criança também produz conhecimento que compreende um desenvolvimento integral: motor, cognitivo e social.

¹ Fonte: PIZANI e BARBOSA-RINALDI, 2010.

Durante as apresentações escolares, descobri mais tarde que praticava, coincidentemente, os elementos constitutivos da Ginástica Artística. Desenvolvi um fascínio pelos movimentos e ainda sem ter contato com este esporte, realizava sozinho uma imitação, livremente inspirada, em brincadeiras - um pedaço de fita colado à um pedaço de pau se transformava no aparelho próprio da Ginástica Rítmica - até em uma edição de show de talentos do colégio, em que apresentei um número cheio de acrobacias que julgava ser típicos do aparelho de solo.

Para Snyders (op. cit., p. 24), esta formação fundamentada na experiência a partir do natural é o que o filósofo chama de cultura primeira. Apesar desta visar valores fundamentais, ela em parte os atinge, como em parte não consegue; portanto é imprescindível que este saber preliminar seja evoluído por meio de conteúdos novos, o qual o pensador nomeia como cultura elaborada. Ele disserta que

a experiência do aluno tem necessidade da cultura [do saber ensinado], para sair da aproximação, para se desembaraçar dos estereótipos, para conseguir a síntese dos inúmeros acontecimentos que entreviu e para se libertar da pressão difusa. (SNYDERS, 2001, p. 313).

No início da adolescência, percebi uma estagnação com o progresso das acrobacias: não conseguia avançar independentemente e com o mínimo de estrutura². Desta forma, com o objetivo de aprofundar e potencializar o que já praticava autonomamente, entrei para a equipe de Ginástica do colégio.

A entrada para o mundo esportivo foi uma tomada de decisão a partir da intuição de pertencer àquilo. E o pertencer, nesse sentido, significava que estava familiarizado com os exercícios. Como já tinha uma base dos movimentos, tudo que era preciso era a formatação e adequação destes aos modelos prescritos da técnica. Já com o conhecimento base de algumas acrobacias, foi possível um crescimento muito grande logo no primeiro ano de treino, com o aprimoramento das mesmas e desenvolvimento de saltos mais complexos e astuciosos, além de começar a participar em competições.

² Semelhante situação ocorreu com os atores do Odin Teatret: Julia Varley me contou que, pela limitação da estrutura de segurança para a prática acrobática e alto grau de dificuldade, não foi possível progredir muito no desenvolvimento da técnica e, conseqüentemente, aos poucos foi-se perdendo o interesse pelas acrobacias.



Imagens 5 e 6, respectivamente: com a minha treinadora Cristina Weigel, em uma das minhas primeiras competições, na Copa Escolar de Ginástica de Trampolim do Colégio Mauá, em Santa Cruz do Sul (2009) e uma das minhas últimas participações, no Estadual de Ginástica de Trampolim, no Complexo Esportivo da Univates, em Lajeado (2012)³. Fotos: acervo pessoal.

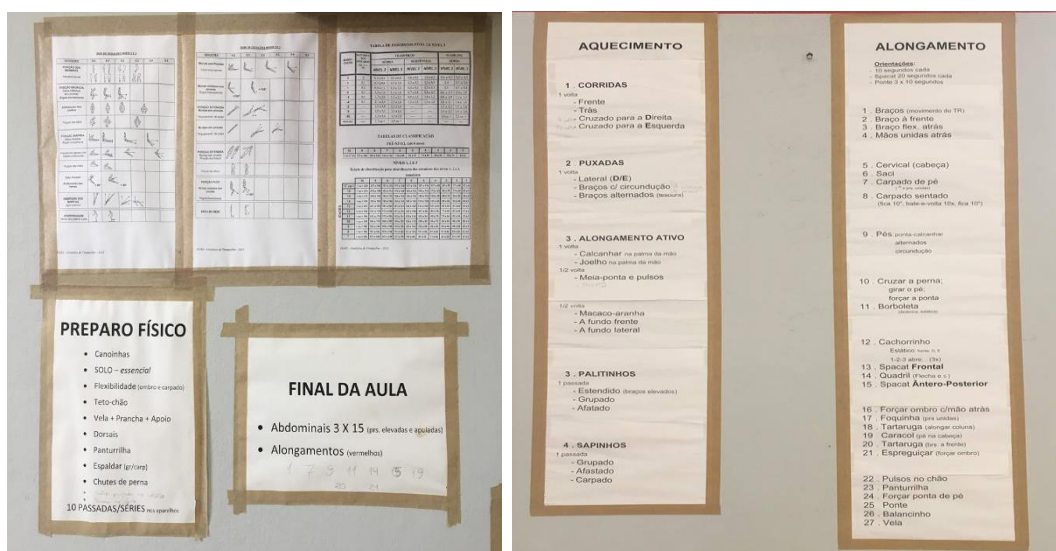
Durante os anos de treino na Ginástica fui instrumentalizado em um treinamento corporal específico. No início das atividades acrobáticas, realizava o que é inerente ao atleta antes (e depois) da prática física: o alongamento e aquecimento do corpo. Havia uma sequência básica exemplificada em um quadro exposto que continha o nome de alongamentos e suas imagens correspondentes, exemplificando ilustrativamente o exercício - para que além da memorização, também tornasse o processo didático (tendo em vista que crianças e adolescentes de todas as idades faziam o esporte). Somado à isto, uma parte da figura era destacada para evidenciar o músculo trabalhado, o que conduzia também à uma aprendizagem anatômica e estímulo ao autoconhecimento - muitas vezes recorria ao quadro quando havíamos uma dor muscular e precisava de um alongamento extra.

³ É interessante apontar que a Copa Escolar de Ginástica é um encontro de várias escolas que oferecem a modalidade de Ginástica de Trampolim para seus alunos em horários extracurriculares. Este evento não se caracteriza por ser uma competição: os elementos e séries são divididos por níveis (1, 2 e 3), onde cada um contém 35 acrobacias, e o atleta seleciona 7 para apresentar. Sendo assim, ele apenas obtém uma pontuação - que, de acordo com a idade, está apto a passar para o nível superior - caracterizando o torneio como uma prova consigo mesmo. Os Campeonatos Estaduais, por outra via, são de aspecto competitivo, categorizados por idades. Sendo o Trampolim um gênero não muito conhecido (grande parte pela demanda de estrutura - em algumas escolas não há o trampolim oficial mas sim a "cama elástica") e também não muito popular entre os meninos mais velhos, em algumas oportunidades tive que competir sozinho. Entretanto, nas competições, há pontuação de dificuldade obrigatória: desta forma, a Ginástica, por mais que seja um esporte competitivo, é sempre uma superação de seus próprios limites corporais. Nos estaduais, fui tricampeão gaúcho nos quatro aparelhos, chegando a dois ouros e uma prata no Torneio Nacional de Ginástica de Trampolim em 2012, em Canoas (RS).



Foto 7: Quadro de alongamentos. Fonte: acervo pessoal.

Além do alongamento, realizava seqüências de preparação física, contendo, majoritariamente, exercícios aeróbicos e de força. As acrobacias não dependem somente do aperfeiçoamento do elemento em si, mas se desenvolvem à medida da evolução das capacidades musculares e respiratórias do praticante. Era um processo praticado à risca e até mesmo rigoroso pelos ginastas, pois alguns aquecimentos, por exemplo, exigiam um certo número de repetição e de tempo de execução. O ideal era completar toda a seqüência, visto que a prática da Acrobacia e da Ginástica é muito exigente de todo o corpo.



Fotos 8 e 9, respectivamente: Informações referentes à posturas, quadro de pontos, bonificações e deduções e seqüências de alongamento, aquecimento e preparo físico. Fonte: acervo pessoal.

Ao longo do tempo, porém, o processo de preparação tornava-se automático. Durante o início realizava praticamente toda a seqüência, mas a medida da familiarização e conhecimento, escolhia exercícios particulares que achávamos que nosso corpo necessitava mais. Por exemplo, realizava alongamentos e prestava

atenção à partes do corpo específicas, que sabia que os elementos que iríamos treinar naquele dia exigiria em maior parte. Em suma, era importante e essencial um corpo aquecido e pronto para o treino.

A sala de treino era composta por vários aparelhos de ginástica, como traves, argolas, barras, cavalo; porém a especificidade oferecida era a de Ginástica de Trampolim⁴. A premissa desta modalidade é realizar acrobacias aéreas, através do impulsionamento do atleta facilitado pela aparelhagem de molas e elásticos. Treinávamos nos quatro aparelhos oficiais desta modalidade: o trampolim acrobático, o mini-trampolim, o duplo-mini trampolim e o *tumbling*; e por vezes arriscávamos, em competições, no trampolim sincronizado⁵.



Fotos 10 e 11, nesta ordem: os aparelhos oficiais da Ginástica de Trampolim: o *tumbling* (à esquerda) e o trampolim (à direita). Fonte: acervo pessoal.

⁴ A Ginástica de Trampolim é, dentre as ginásticas, a menos conhecida como esporte. Por outro lado, é bastante conhecida como um elemento do circo. Popularmente, o trampolim acrobático é associado à cama elástica, e é bastante encontrado em áreas de lazer infantis, como shopping-centers e festas recreativas. Inspirado na cama elástica presente na prática circense, a ginástica de trampolim é um esporte que foi criado em 1936 nos Estados Unidos pelo professor de educação física George Nissen e é uma modalidade olímpica desde 2000.

⁵ No Trampolim, o ginasta realiza uma sequência de saltos sobre uma tela, geralmente de nylon, de 5m x 3m, podendo atingir a uma altura de cerca de 6 metros; no Trampolim Sincronizado, há dois atletas que realizam a mesma sequência ao lado do outro, sendo analisado, além da dificuldade e execução dos elementos, a sincronicidade entre eles; o Mini-trampolim é uma estrutura elástica quadrada em que o atleta realiza um salto apenas, que é antecedida por uma corrida; no Duplo-mini Trampolim, uma estrutura elástica que permite que o ginasta execute uma passada com dois ou três saltos contínuos; já o *Tumbling* é o “solo” da ginástica de trampolim: é uma pista com superfície elástica em que o acrobata realiza os elementos em uma passada.



Fotos 12 e 13, respectivamente: na primeira foto, à esquerda, o aparelho de Mini-trampolim e o duplo-mini trampolim à direita (à frente e atrás na segunda foto, nesta ordem). Fonte: acervo pessoal.



Foto 14, à esquerda: apresentação de uma série de Trampolim nas aberturas dos Jogos de Integração do Colégio Mauá (2010) e à direita, foto 15: salto no Mini-trampolim no Campeonato Estadual de Trampolim, no Complexo Esportivo da Univates, em Lajeado (2012). Fonte: acervo pessoal.



Fotos 16 e 17, respectivamente: apresentação de série no *Tumbling* (2011) e uma acrobacia em dupla (2012), ambos na abertura dos Jogos de Integração do Colégio Mauá. Fonte: acervo pessoal.

Ao longo do tempo que estive na Ginástica, percebi mudanças no corpo e que por vezes se diferia, principalmente, dos outros meninos: possuía, por exemplo, maior flexibilidade. Além, a prática estimulava o desenvolvimento de virtuosismo físico, consciência corporal e qualidades como força, agilidade, coordenação, equilíbrio, coragem e concentração – mas a vivência gímnica parecia auxiliar e criar dispositivos

criativos para a realização de outras atividades. Paralelamente, participava dos grupos de teatro e dança do colégio. A ginástica parecia fornecer, fomentar e desenvolver um corpo preparado para a execução de movimentos, gestos e construções de personagens. Sempre que possível, então, procurava associar as acrobacias nos meus trabalhos, me expressando nesta linguagem.

No último ano do Ensino Médio, por exemplo, na apresentação dos trabalhos de Dança, cujo tema era “Musicais”, dancei o número inspirado no Tarzan; e no Teatro, realizamos uma adaptação infantil do romance de Dom Quixote. No episódio que o personagem homônimo e seu escudeiro Sancho adentram uma área de moinhos de vento – e que o primeiro acredita ser um exército de gigantes - criou-se um jogo com uma combinação de pirueta e parada de mãos. Eu ficava na posição vertical sobre as mãos, enquanto a atriz que interpretava o companheiro segurava os meus tornozelos. Assim, no duelo entre os dois pela veracidade de perspectivas, no momento em que Sancho virava, ele via um moinho em movimento; enquanto eu me girava, Dom Quixote, “inversamente” de seu amigo, via um monstro com máscara e mangas excessivamente longas.



Figura 18: Tarzan deslocando-se em uma corda (2012).
Fonte: registro em vídeo do espetáculo, acervo pessoal.



Respectivamente: Figura 19: Sancho Pança vê o banal moinho de vento em movimento, enquanto Figura 20: Dom Quixote, em outra ótica, assume ser um gigante em eminente ataque (2012). Fonte: registro em vídeo do espetáculo, acervo pessoal.

Encerrei o período escolar e os caminhos me levaram mais para a área artística do que a esportiva. Em 2013, entrei para a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no curso de Teatro, sendo também caracterizada por uma “tomada de decisão que você toma por intuição de pertencer àquilo”. Durante algum tempo, pensei que a acrobacia e o universo da ginástica haviam sido postos de lado. Nos primeiros anos de curso, durante as aulas de Interpretação e de Corpo, realizávamos alguns exercícios acrobáticos como enrolamentos e princípios de inversão. Partindo do ambiente gímnico, onde todos os realizavam sem nenhum impedimento, hesitação ou medo; e de uma visão ingênua que todos os colegas tinham controle e consciência de seu corpo, notei grande dificuldade e despreparação por parte deles em relação ao seus corpos. Desta forma, percebi a particularidade que carregava: pensando que havia deixado a ginástica para trás, ela provava ser um fator de identidade.

Na metade do segundo ano de curso, entrei para a pesquisa de Iniciação Científica intitulada “As técnicas corporais do gaúcho e sua relação com a performance do ator-bailarino”, sob orientação da professora doutora Inês Marocco. Esta contém um sistema de treinamento para o ator que possibilita ao aluno em formação a experiência de um sistema de treinamento corporal baseado nas técnicas corporais de atividades campeiras gaúchas e nos princípios da extracotidianidade da Antropologia Teatral⁶ para assim desenvolver a sua presença física. O método é formado por aquecimentos, sequências de movimentos, experimentação de técnicas

⁶ A Antropologia Teatral é uma área do Teatro que estuda “o comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas” (BARBA, 1994, p. 23); ou “o comportamento fisiológico e sociocultural do homem numa situação de representação” (BARBA, 1985, p. 4).

corporais e teatrais como Mimo Corpóreo e... acrobacias! Foi quando descobri que poderia voltar a realizar algo que gostava de praticar, ainda mais em um espaço de pesquisa, despontando também uma faísca de uma ponte de conexão entre dois mundos que existiam em mim.

A primeira etapa do treinamento, que consiste na assimilação do sistema em sua seqüência e elementos constitutivos, era integralmente prática: somente aprendíamos e realizávamos os exercícios. Para Inês, era imprescindível um mistério acerca da compreensão acadêmica da prática: os encontros teóricos para discussão e reflexão sobre ela seriam após termos apreendido todo o sistema. Durante quatro noites por semana, eu e mais colegas nos reunimos então para desenvolver o treinamento. Este era seguido à risca, estimulado pela presença, orientação e condução de monitores de grupos anteriores.

A etapa da prática da Acrobacia era composta por várias já habituais por mim, como o rolinho para frente, para trás, a roda, as paradas de cabeça e mãos... Porém, havia algumas que, apesar de manterem uma base conhecida, apresentavam variações de movimento. Por exemplo, havia rolinhos laterais, variante do rolinho para frente ou para trás: em vez de rolar para frente por cima da coluna, o rolamento é feito por cima das escápulas, em uma trajetória lateral. Esta mobilidade não existe no repertório da Ginástica (assim como a maioria das movimentações laterais). Apesar de abrirem novas possibilidades e parecerem novidades no início, não ofereciam dificuldades; ao contrário dos meus colegas, mas que as venciam a cada encontro. O momento da atividade acrobática era a minha preferida, onde me sobressaia e me sentia bem.



Fotos 21 e 22: exercícios de acrobacias em duplas com os integrantes do sexto grupo de pesquisa, em 2014. Fonte: acervo pessoal.

Ainda vislumbrado com a possibilidade da combinação do trabalho gímnicó com o atoral, me perguntei sobre as diferenças entre as práticas acrobática que havia vivenciado como atleta e como ator; me levando à uma indagação fundamental: qual é o papel da Acrobacia no treinamento do ator?

Capítulo 1

O PAPEL DA ACROBACIA NO TREINAMENTO DO ATOR

Após cerca de um ano no sistema de treinamento da pesquisa “As Técnicas Corporais do Gaúcho e sua relação com a performance do ator-bailarino”, finalizamos a primeira etapa do trabalho. Uma vez que havíamos completado o aprendizado do vasto repertório de exercícios de Mimo Corpóreo, elementos da Acrobacia e do vocabulário das partituras de movimento, realizamos reuniões regulares que visaram a leitura, discussão e comparação de textos teóricos com o trabalho realizado com o objetivo de reflexão da prática.

Durante este período houve algumas desistências de colegas, porém eu e mais outro colega restante do grupo seguimos, agora de forma autônoma, para a segunda etapa da pesquisa: a da “verificação” do treinamento em uma criação artística. As sequências de alongamento, acrobacias e partituras de movimento originais seguiram continuamente, praticadas no primeiro momento do encontro para prepararmos-nos para a parte da criação subsequente. Trabalhando com textos de autores gaúchos como mote - relacionando-se com a poética da pesquisa - criávamos novas partituras corporais a partir do vocabulário do sistema.

Após dois anos de trabalho quase diário e com grande ênfase na repetição, o treino beirava à inércia da monotonia. Durante o processo de aprendizagem, toda a prática contava com a singularidade da novidade e das possibilidades de aprendizado. Com o sistema já instruído, era labiríntico encontrar certa motivação e excitabilidade para executar e manter a regularidade dos exercícios. Até a parte acrobática tornava-se cada mais esmaecida: o que no começo era a retomada com um universo para mim familiar e passional, a simplicidade dos elementos que já tinha o domínio se sobressaía. Portanto, ressaltava-se um cumprimento mecânico e inerte dos movimentos.

Eram estes os momentos que Inês repetia que o treinamento “não era ginástica”. Porém, eu me confundia por algo parecer não se encaixar: afinal, estávamos praticando acrobacias! Foi então que percebi que não poderia realizá-las da mesma forma como fazia na Ginástica. Me elucidei em relação ao lugar que estava: apesar de ambos processos utilizarem da atividade acrobática, diferiam-se, a primeira vista, em seus objetivos formativos. A partir do contato com acrobacias presentes

tanto na equipe de Ginástica, como no sistema de treinamento com a pesquisa de Iniciação Científica no Departamento de Arte Dramática, me indaguei quais eram os princípios semelhantes e diferentes do treinamento e uso desta técnica corporal. Se para o trabalho cênico a Acrobacia “não é ginástica”, qual é o papel dela para o treinamento do ator? Era preciso então modificar a abordagem e perspectiva de como a realizava, em um processo de desfamiliarização. Tendo o *físico* inteiramente preparado e conhecido, a redescoberta do movimento deveria ser, portanto, por uma *via psicofísica*.

Iniciei então um processo, na prática do sistema de treinamento da pesquisa, de busca por motivação na realização dos elementos acrobáticos. Na procura de um novo prisma para desvencilhar-me da execução mecânica e “ginástica” dos movimentos, eu integrava a minha imaginação na atividade. Aplicava objetivos, propósitos, sentimentos, imagens, emoções; colocava-me em situações, estados de ânimo e ambientações fictícias. As acrobacias tornavam-se elementos concretos como um pulo de um gato, a fuga de um espião, um mergulho, um tatu-bola, um pássaro, um bebê, uma roda, um avião; mas também pareciam representar abstrações como solidão, euforia, susto. Desta forma, me aproximei do “como se” stanislavskiano, um recurso utilizado como um ponto de partida de uma suposição que se converte em uma realidade inegável. Stanislavski dizia que

o ator deveria crer nas possibilidades do ‘se’ mágico como ‘a menina crê na vida de uma boneca e na existência que tudo a rodeia’. Desde o momento da aparição do ‘se’ mágico, o ator passa do plano da realidade que o rodeia ao da outra vida, criada e imaginada por ele mesmo. Crendo nesta vida o ator pode começar a criar... (FARBERMAN *apud* TOPORKÓV, 1961, p. 14)

Assim, as condições nas quais me serviam atuavam “como uma alavanca que me ajudava a sair do mundo dos fatos, erguendo-me ao mundo da imaginação” (STANISLAVSKI, 2016, p. 76). As circunstâncias dadas construíam uma base para o “se mágico”, este dando um empurrão na imaginação e estimulando o subconsciente inspirador.

Mesmo não qualificando uma “cena” propriamente dita, a *justificativa dramática* do movimento me dava capacidade de testar e expandir horizontes: assim como Lecoq relata que, ao treinar salto em altura, “saltava ‘como se’, com a sensação de saltar dois metros” (LECOQ, op. cit., p. 27). Apegava-me a uma ação com objetivos, ou seja, a algo substancial, tangível, no plano dos fatos reais; porém, o “se” servia a

uma realidade cênica, “igualmente verdadeira, que tem origem no plano da ficção imaginativa e artística” (ibidem, p. 168), que servia como uma base para distender ao máximo o poder criador do movimento.

A partir de uma ideia, inspiração, justificativa ou estímulo dado pela imaginação e criatividade, perseguia um sentido e lógica própria, objetivo ou uma dramaturgia do movimento. A pretensão do sentimento de verdade e aplicação de uma crença no aspecto do movimento transcendia-o: “basta acreditar nessa ficção e imediatamente uma pose sem vida vira um ato real, vivo, com um objetivo definido” (STANISLAVSKI, op. cit., p. 140). Sendo assim, o gesto deixava de ter um aspecto abstrato, frio e formal para possuir uma carga vital: a *atividade* se tornava uma *ação física*.

Por uma via interior que perpassa para o exterior, “o grande conflito íntimo busca, numa ação assim exterior, sua válvula de escape” (ibidem, p. 188). As circunstâncias podiam ou não alterar o movimento físico em si, porém sempre modificavam a sua qualidade: “a imaginação, carecendo de substância ou corpo, é capaz de afetar, por reflexo, a nossa natureza física, fazendo-a agir” (ibidem, p. 103). Reavivando e revigorando os exercícios e suas funções, houve a possibilidade de fazer novos movimentos, conseqüentemente “a experimentar novas sensações, a criar possibilidades sutis de ação e expressão”, tornando toda a aparelhagem física [e psicofísica] mais “móvel, flexível, expressiva e até mais sensível” (STANISLAVSKI, 2006, p. 71).

Entretanto, a recíproca também era verdadeira quando, por exemplo, ao realizar os movimentos acrobáticos de forma diferente, experimentando novas possibilidades, me permitia descobrir através deles a sua significação. Por um caminho “de fora para dentro”, eles despertavam instantânea, intuitiva e naturalmente uma influência sobre a emoção (ibidem, p. 187). Assim, o não planejamento e o inesperado serviam como “uma alavanca eficientíssima no trabalho criador” (ibidem, p. 205). Assim como Lecoq, numa academia de ginástica descobri a geometria do movimento de ordem puramente abstrata, e a partir disso me deparei com sensações extraordinárias que estendia para a vida cotidiana (LECOQ, op. cit., p. 27).

Neste nível autônomo de investigação e trabalho sobre si mesmo, era preciso muita iniciativa, força de vontade, determinação e pró-atividade: “a imaginação dotada de iniciativa própria pode desenvolver-se sem qualquer esforço especial e trabalha, constante e incansável” (STANISLAVSKI, 2016, p. 90). Me dei conta que era, na

verdade, um treinamento da imaginação: “era preciso, agora, não mais treinar atletas, mas um rei, uma rainha, personagens de teatro, prolongamento natural do estudo dos gestos esportivos” (LECOQ, op. cit., p. 29). Com o trabalho da repetição, observava como o mesmo movimento incitava diferentes formas de ação, ou a recriação da mesma motivação em diferentes movimentos; aprendendo um número cada vez maior de meios de estimular o próprio subconsciente, fazendo-o participar da criação.

Desta forma, com a imaginação fazendo parte do processo por vezes de forma consciente, outras inconsciente, eu não mais enxergava a mim próprio e somente uma forma, e sim, aquilo que me cercava a partir das circunstâncias e reagia interiormente a isso, pois constituía “uma parte real deste todo” (STANISLAVSKI, 2016, p. 96). Totalidade esta também que a natureza inteira do ator está envolvida, tanto de corpo quanto de espírito (ibidem, p. 103). Me direcionava, de forma gradual, a um treinamento da imaginação imanente ao físico e, conseqüentemente, a um estado psicofísico em que “o plano interior e um plano exterior estavam entrelaçados, em constante retroalimentação, ligados em parentesco por um objetivo comum e que lhes reforçava os elos” (ibidem, p.183).

O envolvimento da imaginação aos movimentos acrobáticos foram em geral com grande pré-disposição pois, sendo as acrobacias para mim a técnica mais inerente e familiarizada, o domínio dos movimentos permitiram agora ter uma atenção maior ao estado criativo: “o controlador dos nossos músculos deve-se tornar-se parte de nossa confirmação física, uma segunda natureza. Só então deixará de intervir quando estivermos ocupados com o trabalho criador” (ibidem, p. 135). Desta forma, o aspecto psicofísico foi aos poucos expandindo-se aos outros movimentos do sistema de treinamento.

A minha relação para com a técnica mudou completamente de perspectiva, e finalmente compreendi, de forma prática e calcada na experiência, o sentido da frase “não é ginástica!”. A Acrobacia geralmente é equivocadamente associada com mecanicidade: “os movimentos acrobáticos são aparentemente gratuitos. Eles não servem para nada, a não ser para interpretar” (LECOQ, op. cit., p. 114); e percebo que entendo de uma forma mais clara devido ao paralelo que traço entre as minhas vivências com a Ginástica e no Teatro relatadas. Percebi então que a Acrobacia, para o ator, ultrapassa o aspecto físico, atingindo aspectos psicofísicos. Quais são eles e qual o seu papel no treinamento do ator?

Através da perspectiva do Teatro, constato que o acrobata possui qualidades essenciais que deveriam estar presentes no trabalho do ator, e este pode desenvolvê-las através desta técnica. Para o tanto, precisei ter uma definição da conceitualização da Acrobacia para então observar que sua prática estimula importantes princípios de atuação, como qualidades corporais (agilidade, força, flexibilidade, resistência física e respiratória), decisão, inteligência física, pré-expressividade, presença, imobilidade dinâmica, equilíbrio de luxo, oposições corporais, plasticidade, ritmo, precisão, extracotidianeidade e ética.

Conceitualização

Na etimologia, as definições de Acrobacia é sempre associada à um movimento corporal que exige grande capacidade de qualidades motrizes como agilidade, força, flexibilidade e equilíbrio, revelando virtuosismo: *o acrobata fez inúmeras acrobacias sobre a corda*. Bem como são ligadas à dificuldade, ao risco, ao perigo, à perícia, à coragem, astúcia, ao espetacular: *as manobras dos aviões da esquadrilha da fumaça foram verdadeiras acrobacias*. A acrobacia também é relacionada à habilidade, à criatividade, à reviravolta, peripécia, surpresa, destreza, adaptabilidade: *todo mês ele faz verdadeiras acrobacias para pagar as contas*.

O conceito amplo desta palavra reflete uma dificuldade de reunião de todas estas características em uma definição concisa e delimitada, tanto nos campos das Artes Cênicas, como na Educação Física. Durante muito tempo me deparei com a significação como um movimento corporal que exige agilidade, força, equilíbrio e flexibilidade; porém não me parecia o suficiente, pois assim, até o andar poderia se encaixar nesta acepção. Foi quando me deparei com o subcapítulo Acrobacia Dramática, do livro “O Corpo Poético”, de Jacques Lecoq; que coloca como subtítulo “nos limites do corpo”. A partir, este pensamento me pareceu esclarecedor e passei a relacionar a Acrobacia conforme todos os conceitos anteriores citados, desde que se encontrem nos limites de todos os aspectos corporais: é o limite da flexibilidade (como nos *grand écarts*), da força (como nas demonstrações de argolas), do equilíbrio (como os equilibristas na corda, ginastas na trave), etc; bem como da coragem, atenção, concentração, decisão, pois demanda destes para poder realizá-las. A Acrobacia portanto se situa no limiar entre o equilíbrio e a queda, o seguro e o incerto, o racional

e o instinto, a técnica e vontade, a vida e a morte. Logo, os limites do movimento exigem do corpo a máxima potência de qualidades corporais como força, agilidade e flexibilidade.

I. Qualidades Corporais

Similarmente aos exercícios físicos gerais, o rendimento físico-coordenativo obtido pelos atores em período de formação com a prática acrobática em relação aos aspectos qualitativos de agilidade, força, potência e flexibilidade são muito notáveis (TOLEDO, 2007). O treinamento destes fatores através de alongamentos, aquecimentos e condicionamentos físicos permitem o desenvolvimento dos movimentos acrobáticos, pois estes exigem grande potência do corpo em sua integralidade.

A **agilidade** irá permitir ao corpo mudar de posição no menor tempo possível, em deslocamentos ou nas trocas rápidas de posturas durante um exercício. As corridas dos ginastas antes da execução de um salto, por exemplo, permite uma maior explosão e potencializa a ação subsequente, permitindo alcançar mais altura e assim tempo para completar o elemento. Para o ator, a Acrobacia ajuda a torná-lo mais ágil, mais eficiente em cena, ao se levantar, ao se curvar, voltar, correr e quando “fizer uma variada quantidade de movimentos difíceis e rápidos (...) agir num ritmo e tempo rápidos, impossíveis para um corpo destreinado” (STANISLAVSKI, 2006, p. 74).

Para os atores orientais, para obter completo domínio dos signos, devem desenvolver uma agilidade extrema (GROTOWSKI, 2010, p. 164). A busca e aperfeiçoamento de uma natural agilidade física permite a execução de “signos sem que o corpo oponha resistência, depois procuram o modo de prevenir os bloqueios físicos do ator, no sentido de um excessivo peso, da ‘entropia energética” (idem, p. 163). A agilidade é fator de movimento que expressa surpresa, reviravolta e imprevisibilidade da ação: “para tornar-se um bom mimo é necessário, em primeiro lugar, a prática do exercício acrobático: saltar, dar pulos múltiplos, arquear o tronco, saber cair de chofre, andar sobre as mãos, fazer o corpo responder com rapidez e agilidade...” (FO, 2011, p. 269).

A **força** utilizada nos exercícios acrobáticos é de caráter calistênico: se utiliza o próprio peso do corpo como carga e resistência no movimento. Exercícios como

abdominais, flexões, barras, trampolim, paradas de mão, etc., se concentram nos esforços dos movimentos de grupos musculares procurando as suas contrações; e há pouca periculosidade de sobrecarga, uma vez que a carga dos exercícios é da própria pessoa. Assim, o ator cria a autoconsciência do peso do corpo e da força necessária e suficiente para executar um movimento. Desta forma, afasta-se do halterofilismo dos músculos: o ator precisa de um corpo forte, poderoso, desenvolvido em boas proporções, bem plantados, mas sem estufá-lo em nenhum excesso pouco natural (STANISLAVSKI, 2006, p. 72).

Os movimentos acrobáticos têm uma configuração que requerem e desenvolvem grande **flexibilidade**. A grande amplitude dos elementos gímnicos necessita da capacidade de esticar dos tecidos corporais com facilidade e sem danos. Assim, dá ao ator maior capacidade de distensão, contração e relaxamento nos movimentos. A flexibilidade permite ao ator alcançar diferentes e surpreendentes direções: “somente os saltos acrobáticos e os lançamentos de pernas permitem alcançar as direções mais altas ou se aproximar delas excepcionalmente” (LABAN, 2003, p. 60). Desta forma, a flexibilidade do corpo flexibiliza também as possibilidades de expressão dos movimentos: “a alma do ator é tão empertigada quanto os seus braços. Se acrescentarmos a isso costas inflexíveis, que só dobram pela cintura e ângulos retos, teremos o retrato exato de uma bengala. Que emoções poderia esta bengala refletir?” (STANISLAVSKI, 2016, p.144).

Muitos espetáculos demandam grande esforço físico e vocal, sendo imprescindível ao ator aprender a controlar e dosar o uso da energia e da respiração para manter o alto nível de potência dos mesmos durante toda a representação. A exigência da prática da Acrobacia desenvolve uma maior **resistência física e respiratória**, com o aumento das capacidades de exercer uma atividade em um período de tempo. Os atores orientais, nas representações, repetem muitos movimentos acrobáticos e “logo depois, para a nossa grande surpresa, o ator se levanta e, como se fosse a coisa mais normal do mundo, começa a falar sem dar o menor sinal de falta de ar, sem ofegar” (BARBA, 2012, p. 294). Com isso, a estamina, ou o vigor físico, oferece mais fôlego e retarda a fadiga, tanto muscular, respiratória ou mental. A consciência de direcionar o ar para diversas partes do corpo, como respirar “na barriga”, ao invés de somente no peito, aumenta o fôlego para longas

falas; assim como saber respirar em momentos precisos de forma proporcional à energia dosada ao movimento ou fala, em sincronia com os mesmos.

O domínio das qualidades corporais permite ao praticante desenhar no espaço movimentos de grandes efeitos estéticos.

II. Plasticidade



Figura 23: “O acrobata”, de Pablo Picasso (1930)⁷.

A qualidade estética é muito presente no movimento acrobático, sendo um dos propósitos da Ginástica. O corpo deve desenvolver a ação de forma eficiente em direção à beleza e o despertar de emoção no espectador:

Por que eles [os atores] não deveriam aceitar a lição dos acrobatas, dos modestos acrobatas? Em dez minutos de espetáculo acrobático, muitos episódios de plástico podem ser encontrados em muitas cenas de balé. Peça aos dançarinos-divos para fazer a roda ou andar com as mãos ou dar uma cambalhota; ninguém ousará. No entanto, nesses números, haveria uma intensa riqueza de efeitos cênicos. (SANCHEZ, 1999, p. 145)

Sendo assim, as imagens formadas pelas acrobacias são uma mistura da eficácia do movimento, própria da Educação Física, em conjunto à toques artísticos. Os elementos acrobáticos possuem uma técnica, ou seja, têm formas e modelos próprios, possibilitando ao ginasta, ao projetar sua execução, realizar sempre uma precedente **análise do movimento**; assim, com a criação de um repertório através da combinação, viabiliza novas e diferentes acrobacias. O exercício exige muito das articulações de todo o corpo, portanto “a ginástica para o ator é importante, na medida

⁷ Fonte: <https://www.pablopicasso.org/acrobat.jsp>. Acessado em 15/08/18.

em que o treina e prepara para melhor **articular**. Sem o domínio da articulação, o ator pode se ver limitado em seus meios” (BURNIER, 2009, p. 25).

O senso de produção imagética pelo ginasta lhe é inerente, estimulando a **propriocepção**, ou seja, a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo sem utilizar a visão. Da mesma forma, o ator integra a geometria espacial e a orientação espaço-temporal através da **cinestesia**, ou seja, a percepção interior que temos dos movimentos do próprio corpo, ou de suas partes, através da sensibilidade muscular. Também chamada de sexto sentido, ou senso muscular, “a qualidade dinâmica das experiências cinestésicas é a chave para a surpreendente correspondência entre aquilo que o dançarino cria através de sua sensação muscular e as imagens do seu corpo vistas pelo público” (ARNHEIN, 2011, p. 398-399). O trabalho constante sobre a atenção e o espaço conferem um desenvolvimento também da **visão periférica**.

É também nítida a percepção, durante a execução dos acrobatas em qualquer aparelho, de um **princípio de continuidade** bem delineado. O caráter de apresentação, principalmente em nível de competição, exige do atleta uma perfeita delineação do começo, desenvolvimento e término da acrobacia, tanto de forma singular, como de séries. O ginasta realiza uma postura, geralmente com os braços elevados, que indica o começo do movimento, bem como sua finalização. Podemos associar este movimento com o dáctilo da Biomecânica Teatral, que simboliza o início e final da sequência corporal, em que o ator sai de uma posição neutra para um estado de prontidão física e mental; assim capta a atenção do espectador para o momento presente da execução.

A continuidade é muito consciente pelos ginastas pelo caráter de sequência dos movimentos. Para realizar um movimento depois do outro, além de exigir total esforço da agilidade e força, o atleta deve ter perfeito domínio da transição e **fluência** entre eles. O começo, meio e fim deve ser claro; sendo comparável com as três fases da ação da Biomecânica Teatral: *otkaz*, *posyl* e *tormos*. O *otkaz* é o movimento que, executado em direção contrária, serve como preparação da ação em si; o *posyl* é o movimento propriamente dito, o desenvolvimento na ação no espaço; que é procedido pelo *tormos*, a contenção ou freio do impulso. A relação entre eles é cíclica e mantém o ritmo das ações.

O princípio da continuidade estimulado pela imaginação também motiva o atleta: *irei pular um metro, mas imagino saltar dois; irei fazer uma cambalhota, mas imagino rolar duas...* Assim como em uma corrida, que não se deve pensar que ela termina no fim do percurso, mas continua muito além, evitando a queda da velocidade que vem com a sensação de já se ter vencido (VARLEY, 2010, p. 34). É a projeção causada pelo poder de imaginar que o movimento não acaba que auxilia a completude, não abandonando logo o exercício, e o poder de superar-se. Podemos relacionar esta visualização com o conceito de **irradiação** do ator russo Michael Chekhov (1891-1955): a percepção e sensação da continuação do movimento mesmo após a sua finalização, para permanecer a potência e tônus até em imobilidade.

Desta forma, a soma entre agilidade e continuidade resulta na sabedoria perante o **tempo-ritmo**. Evidente no movimento acrobático, o ginasta sabe calcular os movimentos no tempo e espaço em busca de sua eficiência. Nas sequências de solo da Ginástica Artística, Aeróbica ou Rítmica há o aspecto coreográfico: há um tempo limite e preciso para a realização da apresentação; no trampolim, os saltos devem ser medidos e controlados, assim como o tempo de sustentação no ar para totalizar giros e piruetas. O músico suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), ao influenciar a Ginástica Rítmica, capacita as relações entre o dinamismo corporal e o dinamismo sonoro, possibilitando associar tanto como desassociar os movimentos, e a ordená-los no espaço.

A **precisão** dos movimentos é de caráter imprescindível na atividade acrobática. O controle, limpeza, clareza e nitidez dos movimentos são pontos avaliativos, tanto durante a execução (para deixar o mais claro possível o gesto); como na finalização (o ginasta deve “cravar” a saída: pousar de forma firme sem hesitação), constituindo a natureza estética. O controle da energia dosada durante um salto ou sequência, bem como ao final dos mesmos permite uma descoberta de uma **contenção**. Esta pode ser tanto física (conter os braços junto ao corpo durante um salto) como energética (conter o fluxo da energia e/ou o impulso ao concentrá-los interiormente no término de uma acrobacia, impedindo de realizar outros movimentos). O domínio do ator com o princípio da continuidade, precisão e contenção dos movimentos torna a ação mais eficaz e melhor apresentada,

eliminando possíveis gestos desnecessários, superficiais e que “sujam” a expressividade das múltiplas ações.

A **coordenação motora** é essencial para possuir o controle das diferentes partes do corpo em função das ações físicas. Existe, portanto, na figura acrobática,

todo um sistema de sinais e de informações tratadas e organizadas, que tem sua origem em um conjunto de impressões de sensações visuais, auditivas, cinestésicas, labirínticas, etc., bem situadas em suas relações recíprocas e que permitem um controle preciso das variações das posturas para um domínio dinâmico de suas transformações, sem aceitar jamais uma forma passiva com a gravidade, nem tampouco permitir que se esteja nem um instante só a deriva no espaço. (JUNYENT e MONTILLA, 1997, p. 9)

Desta forma, a Acrobacia permite trabalhar sobre as diferentes camadas da **atenção**, em caminho oposto à sua natureza automatizada pelos hábitos cotidianos; permitindo ao ator focar em simultâneos e **múltiplos focos** nas atividades que o cercam, sejam elas o papel, os processos técnicos, a plateia, as palavras, as deixas (STANISLAVSKI, 2016, p. 124). Assim, coloca o ator em estado de alerta e sem espaço para hesitação, tornando-se um corpo decidido.

III. Decisão

Uma das principais qualidades que a Acrobacia desenvolve no ator é a essencial **decisão**. O estado do ator em cena deve se comparar com o do acrobata no momento precedente antes do salto. Toda a atenção e **concentração** é voltada para a ação, o instante preciso da máxima coragem, confiança e astúcia, sem espaço para hesitação ou devaneios: “para um acrobata seria desastroso demais ficar devaneando logo antes de executar um salto mortal ou qualquer outra proeza de arriscar o pescoço! Nesses momentos não há espaço para indecisão” (STANISLAVSKI, 2006, p. 73). É evidente no silêncio, na expressividade dos olhos e a transição à um estado de **prontidão** quando o atleta irá realizar a sua acrobacia.

Com a qualidade da decisão, o ator passa a responder aos estímulos precisa, ágil e potencialmente, de forma automática. O automatismo aqui não está ligado à mecanicidade do estado cotidiano, mas sim à um corpo que adquire uma **inteligência física**, que sabe resolver da maneira mais eficaz quando requerido ou em situações improvisadas: “sem parar para refletir, ele tem de entregar-se nas mãos do acaso e da própria habilidade. Tem de saltar, haja o que houver” (idem). Esta entrega se

relaciona com o fato de que o ginasta tem sempre em mente, no momento do salto, somente o seu objetivo: completa-lo. Ou seja, ele confia no seu instinto de que não importa o que ele fará, ele resolverá e atingirá o seu propósito. O treino das difíceis acrobacias conduz à uma inteligência física que se manifesta e se conserva nas ações e gestos no momento da representação, que também está atravessada pelo acaso e acontece na linha progressiva do espaço-tempo.

A relação que o ator estabelece com o movimento acrobático no treinamento reflete claramente na cena: “se o ator hesita antes de um salto difícil, hesitará antes do ponto culminante do seu papel” (GROTOWSKI, op. cit., p. 165). Desta forma, como na Acrobacia, o estado cênico exige do ator a **ação**:

Isso que o ator tem que fazer quando chega ao ponto culminante do seu papel. Em momentos como aquele em que Hamlet diz: ‘ora, o veado ferido que vá chorar’ ou Otelo exclama: ‘Oh, sangue, sangue!’ o ator não pode parar para pensar, duvidar, pesar considerações, aprontar-se e pôr-se à prova. Tem de agir. Tem de executar à todo pano. (STANISLAVSKI, 2006, p. 73)

Assim, o movimento acrobático “auxilia o ator nos seus grandes momentos de máxima exaltação e contribui para a sua inspiração criadora” (idem). Isto impede o ator de esganar as emoções, em entrar em estado de “euforia” forçada ao querer demonstrar a todo custo a expressão sentimental, cair em clichês e em uma atuação mecânica. Assim o ator contém o conhecimento da contenção e dosagem de energia para não agir de forma desmedida e desregulada. A decisão distancia o ator com o apavoramento, nervosismo e pressões de momentos culminantes cênicos, que o impedem de entregar-se inteiramente à seus papéis (ibidem, p. 74).

A dificuldade e risco de “machucar-se ou pegar um galo na testa” (idem) é iminente e constante, mas o ator gradualmente evolui à tentativas “sem excesso de reflexão, sem vai-não-vai (...) usando sua intuição e inspiração físicas” (idem). O ator progride à uma maior **confiança** corporal: “mesmo que eu não faça isto, *sou capaz de fazê-lo*” (BARBA, op. cit., p. 296). Desta forma, desenvolverá uma facilidade de transferir o desenvolvimento para a vivência do papel e aprenderá “a se entregar, sem refletir, instantânea e totalmente, ao poder da intuição e da inspiração” (STANISLAVSKI, 2006, p. 73). Assim, o corpo pensa no mesmo momento que faz, e acredita na ação com convicção:

para ser decidida, devo estar convicta. Crer firmemente naquilo que executo me ajuda a persuadir quem vê, mesmo se a ação for ridícula ou abstrata. É

importante, para mim, poder me lançar com decisão naquilo que faço, como uma pessoa que aprende a nadar se atirando na água (...) um corpo decidido é ao contrário de um corpo confuso, que incomoda o espectador. Não tem medo de cometer erros, não é dominado pela exigência de ser belo e perfeito, sabe também perder o controle e se arriscar, aceita momentos de incongruência, explosões inesperadas e tempestades de impulsos contraditórios. (VARLEY, op. cit., p. 72)

O desejo em busca de uma **superação** dos próprios limites é uma evolução psicofísica. O importante, para o ator, não é executar perfeitamente o elemento acrobático, dentro dos moldes gímnicos. É imprescindível o estar e o agir em constante decisão e desejo para ultrapassar esta linha:

há algo que tem que ser feito e está além de você. Não oponha resistência ao fazê-lo. Até mesmo uma evolução nos exercícios corporais – arriscada, dentro de certos limites sem dúvida, e mesmo assim arriscada, com a possibilidade de dor – tudo aquilo que é preciso é não resistir a assumir o risco. (GROTOWSKI, op. cit., p. 176)

Desta forma, o exercício acrobático coloca o ator em confronto direto com seus medos e empecilhos físicos e psicológicos próprios. Dá a oportunidade de testar suas forças: no começo é usado para ajudá-lo a “superar o medo e a resistência, a superar seus limites; depois torna-se um modo de controlar energias que são aparentemente incontroláveis” (BARBA, op. cit., p. 296). Para quem participa dos jogos acrobáticos, estes “deveriam ser quase impossíveis, mesmo assim [o ator] deveria poder fazê-los” (GROTOWSKI, op. cit., p. 176). A Acrobacia aparenta ser inverossímil de se realizar, todavia o ator não deveria resistir ao fazê-los, tornando-se disponível, aberto para o que der e vier, sem pré julgamentos. É a descoberta da confiança, que o direciona a uma natureza ancestral e primitiva:

Se se pede ao ator para fazer o impossível e ele o faz, não é ele-o ator que foi capaz de fazê-lo, porque ele-o ator pode fazer somente aquilo que é possível, que é conhecido. É o seu homem que o faz. Nesse momento, tocamos o essencial: 'o teu homem'. Se começamos a fazer coisas difíceis, por meio do 'não resistir', começamos a encontrar a confiança primitiva no nosso corpo, em nós mesmos. Estamos menos divididos. Não estar divididos – é essa a semente. (idem)

Estar inteiro é a busca de todo ator, e se relaciona diretamente com a qualidade da decisão, como assim relata Julia Varley:

queria um corpo que fosse decidido, e não que tivesse que decidir; que não quisesse expressar, mas que fosse expressivo, preciso, isto é, pronto para reagir e intervir em qualquer circunstância (...) o corpo cênico tem essas

características quando é centrado em si mesmo e, ao mesmo tempo, consciente de tudo que acontece em torno; quando não há divisão entre ser e querer ser; quando o pensamento não se interpõe e torna lenta a minha capacidade de reação. Os neurobiólogos afirmam que, em nosso cotidiano, agimos antes de pensar a ação. Queria ser assim, inteira em meu comportamento cênico, para poder chegar sempre antes do pensamento. (VARLEY, op. cit., p. 73)



Figura 24: Treinamento acrobático durante os primeiros anos do *Teatr Laboratorium* de Grotowski⁸.

Esta qualidade de estar preparado para a ação é conferido pela imobilidade dinâmica.

IV. Imobilidade Dinâmica

Assim como o ginasta, que sabe o desenvolvimento do movimento acrobático que virá a seguir, concentrando a energia e expandindo cognições sensitivas, o ator também deve estar pronto para ação. Enquanto a decisão se relaciona com a ação propriamente dita, o estado de prontidão precedente à ela é caracterizado por uma **imobilidade dinâmica**. A imobilidade aqui não é empregada como imobilização, rigidez, estagnação, inércia ou inatividade, ao contrário: é uma forma aparentemente passiva que assume “um significado ativo e na qual a indicação de uma disponibilidade energética para a ação se mostra praticamente velada por uma forma de passividade” (BARBA, op. cit., p. 25). Qualifica um corpo em prontidão, pró-ativo, em estado de atenção e alerta, em disposição para a ação.

Se assemelha a um corpo econômico, ou seja, que realiza poucos gestos ou movimentos, mas que não hesita na hora de fazê-los. É uma postura que demonstra uma disponibilidade para a ação e um corpo organizado, preciso: como um animal, a redução da movimentação potencializa a ação precedente. O gato, por exemplo, está em aparente relaxamento, contudo está preparado com toda a

⁸ Fonte: BARBA, op. cit., p. 297.

possibilidade de reagir com movimentos rápidos e eficazes. Assim o ator deve mobilizar seus músculos “efetivamente até o ponto necessário e não além dele (GROTOWSKI, op. cit., p. 167). A precisão, agilidade e decisão estão, portanto, diretamente relacionados ao controle da energia, mediante o engajamento apenas da musculatura imprescindível, eliminando tensões desnecessárias. Desta forma, este corpo assemelha-se ao dos animais, que

se movem de forma bela porque não têm tensão em seu corpo. Tampouco estão totalmente relaxados. Estão sempre preparados para mover-se a qualquer momento, para escapar de um ataque, ou para atacar de repente uma presa, os animais mantêm dois estados físicos de uma só vez. O corpo está livre e bem equilibrado, e a mente está centrada e consciente. Consequentemente os animais podem reagir rapidamente. Podem saltar em qualquer direção, podem usar a força ou podem empregar uma delicada precisão. Este deve ser o estado fundamental do ator em cena. (OIDA, 2002, p. 67)

Assim também fala Stanislavski ao refletir sobre os movimentos de um gato:

ele passa, instantaneamente, do repouso total para um movimento relâmpago, difícil de acompanhar. E entretanto, que economia de energia! Com que cuidado ela é distribuída! Ao se preparar para fazer um movimento, para saltar, ele não perde força alguma em contrações supérfluas! Poupa toda a força para lançá-la, num dado momento, sobre o ponto onde dela precisa. É por isso que seus movimentos são tão bem recortados, tão definidos e poderosos. (STANISLAVSKI, 2016, p.145)

Referências a esta qualidade do corpo em imobilidade corporal pode ser encontrada no termo *sats*, de Eugenio Barba. O termo escandinavo significa impulso, e refere-se mais a um estado precedente da ação, também associada à uma ideia de anti-impulso, antimovimento: “como uma espécie de silêncio antes do movimento, uma espécie de silêncio que é preenchida pelo potencial, ou que pode se realizar como uma espécie de suspensão da ação em um preciso momento” (BARBA, op. cit., p. 280). É uma postura de base que se observa nos atores da companhia de teatro dirigida por Barba, como também em esportistas:

No Odin Teatret, após alguns anos de treino, os atores têm tendência a fazer uma posição onde os joelhos, levemente flexionados, retém o ‘sats’, a impulsão de uma ação que ignoramos ainda e que pode ir em qualquer direção; saltar ou agachar, fazer um passo para trás ou de lado, ou ainda levantar um peso. O ‘sats’ é a postura de base que encontramos no esporte: tênis, badminton, box, esgrima, cada vez que devemos estar prontos a reagir. (BARBA, 1993, p. 17)

Para Barba (1995, p. 54) o *sats* é percebido no instante que precede a ação, em que esta é pensada e engajada com todo o corpo, quando toda a força necessária está pronta para ser liberada, é impulso e contraimpulso. De fato, um “corpo decidido” se tornou uma expressão de Barba para condensar o que é essencial para a vida do ator e do bailarino, um estado de “estar decidido”:

No comportamento físico, a passagem da intenção à ação constitui um típico exemplo de diferença de potencial. No instante que precede a ação, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta a sua energia na forma de *sats*, preparação dinâmica. O *sats* é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo, que reage com tensões também na imobilidade. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou retratação da qual brota a ação. (BARBA, 2012, p. 79).

A imobilidade dinâmica encontra-se tanto no estado de imobilidade exterior, como de agitação interior do ator-bailarino anterior à ação, onde apesar do corpo se submeter a uma resistência que impede o movimento acontecer, ele está pronto para agir. É a execução da intenção na imobilidade: “quando o visível, o exterior (o corpo), não se move, então o invisível, o interior (a mente), deve estar em movimento” (BARBA, 1995, p. 53). O ator, assim como o acrobata, demonstra aparente facilidade e passividade de força muscular. Entretanto, os movimentos demandam grande controle do esforço, em que se está lutando contra forças físicas e psicofísicas a todo momento. No palco, o ator, mesmo parado, está em movimento em configuração corporal opondo a gravidade ou ao assumir ações contidas e internas. O acrobata, ao sustentar posições difíceis, mascara a imobilidade em luta constante com o equilíbrio.

V. Equilíbrio de luxo

Toda acrobacia “está baseada em uma transgressão postural e/ou motriz que se caracteriza por uma relação inabitual com a gravidade” (BROZA, 2000, p. 121). No movimento acrobático, podemos identificar com nitidez a sua constituição por meio de uma sucessão de equilíbrio e desequilíbrio: através de uma posição de equilíbrio, se passa por uma quebra deste para um momento de desequilíbrio, que retoma novamente à estabilidade. Em plano sequencial, a trajetória é cíclica, onde se busca a estabilidade através da instabilidade ocasionada pela ruptura da posição bípede cotidiana. O acrobata busca o contrário: quando está em equilíbrio, almeja o

desequilíbrio, e vice-versa. Assim ele trabalha sobre os deslocamentos do centro de gravidade. Meyerhold, ao observar malabaristas, os compreendeu pois o malabarista trabalha com todo o seu corpo, e não somente com suas mãos, assim

o jogo do ator, como do malabarista, se traduzirá no plano cinético em termos de equilíbrio constantemente colocado em perigo, perdido e reencontrado. Não se trata somente da proeza, do desempenho, mas do processo técnico que permite sua realização. (PICON-VALLIN, 2009, p. 128).

Segundo a Antropologia Teatral, em todas as formas codificadas de representação, tanto no Oriente como no Ocidente, há a presença constante de uma relação diferente para com a gravidade (BARBA, 2012, p. 92). O mimo europeu, por exemplo, se utiliza do desequilíbrio como meio de intensificação de determinados processos orgânicos do corpo; assim como no teatro clássico *Nô* japonês, o ator caminha sem nunca retirar os pés do chão. Esta condição obriga os joelhos a se flexionarem, conseqüentemente, o centro de gravidade é deslocado. No teatro balinês, o ator-bailarino se apoia sobre as plantas dos pés, mas eleva ao máximo possível sua parte anterior e seus dedos; na dança clássica *Kathakali* indiana, o ator se sustenta nas bases externas dos pés. Nestes exemplos, a posição de base do ator se restringe, fazendo com que ele afaste as pernas e dobre os joelhos. No balé clássico ocidental, em suas posições de base, o peso do corpo é transferido para a ponta dos pés, ou ainda sobre uma só perna, e realiza saltos e piruetas forçando o bailarino a ter consciência do constante reajuste do equilíbrio (ibidem, p. 95), exigindo um corpo centrado.

As capacidades de equilíbrio dos atores também são percebidas através do abandono de posições típicas de um equilíbrio cotidiano em favor de um **equilíbrio de luxo**. Com a finalidade de se pôr em uma situação permanentemente instável, esta submissão de renúncia de um corpo imóvel em um equilíbrio natural requer um esforço maior do ator, modificando as séries de relações do organismo. Sendo o movimento acrobático caracterizado por uma transgressão da posição bípede em relação com a gravidade, o ator descobre, assim, novas e diferentes tensões corporais, transferências de peso e apoios do corpo, tanto em contato com o chão ou parceiros. A procura constante do equilíbrio instável é semelhante a um circense com pernas de pau, cujo desequilíbrio ininterrupto exige do artista a contínua transferência de peso,

como a regulagem e movimentação do aparelho, pois, paradoxalmente, a postura estática é praticamente impossível.

Nas acrobacias exige-se “posições inabituais de inversão a altas velocidades, estabelecendo uma particularidade funcional nas interações sensoriais e o sujeito se afasta, como em nenhuma outra atividade, de sua referência postural de base vertical” (BROZAS e VICENTE, 1999, p. 18). Desta forma, os movimentos acrobáticos podem ser caracterizados por “ações que provocam a si mesmo (...) um estado orgânico de confusão e desorientação” (CALLOIS, 1958, p. 17). A tontura comum dos exercícios se dá através da experimentação anormal do (des)equilíbrio, e, “na primeira fase de aprendizado, uma perda das referências perceptivas que, com a evolução da aprendizagem do elemento acrobático, se recuperam de novo sendo as proprioceptivas mais importantes, uma vez automatizado o gesto” (JUNYENT e LAPETRA, 1996, 24-33).

A combinação destas sensações cria um estado que o coreógrafo estadunidense Steve Paxton (1939-) refere-se a buracos de consciência - eles poderiam corresponder às “fases cegas” da acrobacia - como momentos em que a consciência se desvanece, ações rápidas demais para o processamento mental. Há um momento da Acrobacia que há o descontrole, o desequilíbrio, a perda de todas as referências conscientes. O espaço, cotidianamente, é atravessado normalmente com a cabeça elevada e com impressões visuais constantes, e quando estas referências mudam rápido demais para que nossa consciência possa entender a mudança e a adaptação (como nas piruetas ou nos giros), produzem-se buracos de consciência (PAXTON, 1999, p. 103). Porém, para o trabalho acrobático, é importante buscar constantemente o controle e consciência deste momento: “a repetição e constância do trabalho acrobático são o que permite aos diversos receptores *próprio-sensitivos* serem refinados e provocarem respostas motoras e posturais que sejam exatas e coordenadas (BARRAUT, 2009, p. 37).

O equilíbrio de luxo, para Barba (2012, p. 97-100), deve ser dominado pelo ator, pois assim tem a capacidade de mostrar uma *vida* em cena diferente da estática cotidiana banal, traçando a impressão no espectador de movimento mesmo quando há imobilidade. Para obter o controle, o ator deve encontrar seu centro de força e nele forçar seu ponto de equilíbrio. Assim torna-se possível compreender como um equilíbrio em ação gera uma espécie de drama elementar: a concretude de oposição

de tensões diferentes no corpo do ator é percebida sinesteticamente pelo espectador como conflito entre forças elementares.



Figuras 25 e 26, respectivamente: Isadora Duncan e uma ginasta artística sobre o aparelho da trave⁹.

A relação com a gravidade é a força que atua constantemente sobre os corpos e que os acrobatas e atores jogam a todo instante. A consciência destas **oposições corporais** torna-se a base de muitos aspectos inerentes ao trabalho do ator: além de criar e comprovar a lei de **ação e reação**, a acrobacia tem a natureza de **leveza**. Por meio do domínio das forças atuantes, o ator, como o ginasta, pode demonstrar uma qualidade de ação leve ao realizar movimentos aparentemente pesados, como quedas e saltos: “quando assistimos um espetáculo da Ópera de Pequim ou do [teatro japonês] *Kabuki*, ficamos impressionados com o virtuosismo físico dos atores: verdadeiras acrobacias que elevam seus corpos e os fazem voar fora do chão com extrema leveza” (ibidem, p. 294).

Conseqüentemente, o movimento acrobático estimula uma noção **somática** do movimento: o ator deve encontrar, em uma queda, um contra-impulso que permita cair ao solo de forma ágil sem chocar brusca ou pesadamente as partes do corpo no chão, evitando danos e lesões. O ator atua sempre em contrapesos: se cai em pé, utiliza da melhor forma os joelhos como molas, em posição de *sats*, que amortece a queda; assim como descobre no seu corpo as musculaturas que permitem uma melhor absorção do impacto pelo solo ou o levantar do chão sem a ajuda dos braços devido

⁹ Fontes: BARBA, op. cit., p. 109; e <https://www.photos.com/photo/teenage-gymnast-15-16-on-balance-beam-studio-shot-idsb10067336f-003>. Acessado em 20/08/2018.

à consciência do centro de força localizado acima do quadril. Obtêm-se oposição quando se constrói resistência:

ajoelho-me como se dirigisse a bacia ao alto: a trajetória da ação – os joelhos que se dobram para baixo – contraponho à resistência da bacia, que tende para cima. Ao final, meus joelhos tocam o chão sem barulho e sem me fazer mal. (VARLEY, op. cit., p. 62)

Assim também, como nas lutas, busca-se a não lesão física através da solução representativa, mas que conserva ou aumenta a potência do movimento: no teatro japonês,

se um ator bate no pé, ele não toca no oponente, mas a execução do movimento é tão precisa que consegue dar uma impressão de brutalidade mais forte do que se fosse atingir o fim do gesto. Se ele bate com o fio da espada, ele mal toca o corpo do adversário, mas o pequeno golpe seco é de tal verdade que se sente verdadeiramente a arma penetrar profundamente em sua carne. (ROHE, 2014, p. 333)

Neste mesmo sentido, Lecoq discorre:

dar e receber uma bofetada, um pontapé, puxões de cabelos, torcer o nariz, começar uma briga coletiva, dando o máximo de ilusão à balbúrdia, sem que ela jamais aconteça, realmente. Quem recebe a bofetada, ou cujos cabelos são puxados por alguém, conduz o jogo e provoca a ilusão. Confirma-se aqui uma lei essencial do teatro, já observada: a reação cria a ação! (LECOQ, op. cit., p. 116)

A alteração de equilíbrio cria tensões orgânicas precisas que empenham e evidenciam a presença do ator. Quando o ator realiza equilíbrios de grande dificuldade, sua ação requererá uma maior energia que se transferirá em um estado de relação à presença física do ator, que precede a expressão intencionada do corpo criativo, que Barba denomina de pré-expressivo.



Figura 27: Momento da sequência meyerholdiana *Stab with the Dagger*. Os *études* de Meyerhold, por exemplo, atuam na percepção das leis de oposição com aspectos somáticos¹⁰.

VI. Pré-expressividade

A Acrobacia é utilizada no treinamento e trabalho de artistas teatrais, porém a maioria destes aplica a técnica somente no estágio de treinamento, não fazendo parte da *mise-en-scène*: somente os seus princípios estão presentes em cena, nas ações físicas. Desta forma, é possível, segundo preceitos da Antropologia Teatral, distinguir e trabalhar separadamente os níveis de organização que constituem a expressão do ator (BARBA, 2012, p. 227-228) e desenvolver um corpo **pré-expressivo**.

Para Barba (1993, p. 20-21), o termo se refere a um comportamento anterior à cena comum entre as distintas manifestações teatrais, tanto orientais quanto ocidentais, centrado na conduta corporal dos atores. A camada pré-expressiva “não leva em consideração as intenções do ator, seus sentimentos, sua identificação ou falta de identificação com o personagem, suas emoções, ou seja, toda a psicotécnica”. A psicotécnica leva o ator a querer expressar algo e manifestar uma intenção, porém não determina o “fazer e o como é feito”. Contra a “lógica de resultado”, o nível pré-expressivo analisa “o *que* o ator está expressando com o *como* ele expressa (...) a nível técnico, ou seja, através do uso do corpo e da sua fisiologia”.

Ele interpreta (1995, p. 20) a pré-expressividade como resultante de três elementos fundamentais, que relacionam-se diretamente com o que será capaz de perceber o núcleo da trilha de seu ator-bailarino: na ampliação e ativação das forças que estão agindo no equilíbrio, nas oposições que determinam as dinâmicas dos movimentos, criando uma tensão, uma diferença de potencial, que “estão presentes

¹⁰ Fonte: <http://www.microteatro.it/public/cisbit/en/content/The technique.asp>. Acessado em 20/08/2018.

no ator mesmo antes que comece a representar ou expressar algo” (BARBA, 2012, p. 16).

É esta a esfera que a **presença cênica** do ator, para Barba, é amplificada: como que “uma espécie de núcleo de energia, como se fosse uma irradiação sugestiva e sábia, ainda que não muito premeditada, que captura os nossos sentidos (...) uma “força” particular do ator” (ibidem, p. 15). Barba procura (ibidem, p. 206) uma “necessidade de um novo modo de *estar presente* em cena, conter uma capacidade de *estar e se sentir vivo*, e de transmitir essa sensação aos espectadores”:

Estar lá (agradar ou não agradar). Causar interesse, mesmo irritando. Ainda que não se queira ser observado, *preencher o próprio lugar no espaço, tornar-se necessário*. A presença é uma qualidade discreta que emana da alma, irradia e se impõe. O ator, quando tem consciência da própria presença, ousa exteriorizar aquilo que sente e o faz de modo apropriado, porque não precisa se esforçar: o espectador o segue, o escuta. (Ibidem, p. 210)

Desta forma, assim como o ator, o acrobata adquire esta presença através do corpo, pois deve atrair o olhar constantemente. Também pode ser interpretada em seu sentido literal: no momento da ação, o ginasta está em seu estado máximo de concentração, atenção, decisão; precisa *estar ali*, deve dedicar todas suas energias para aquele espaço e tempo, o momento é *hic et nunc*. Todas estas características afastam o corpo do ator para longe das técnicas cotidianas, direcionando a uma corporalidade extracotidiana.



Figura 28: Treinamento da Biomecânica Teatral, de Meyerhold¹¹.

¹¹ Fonte: <http://cw.routledge.com/textbooks/actortraining/practitioner-meyerhold.asp>. Acessado em 20/08/2018.

VII. Extracotidianidade

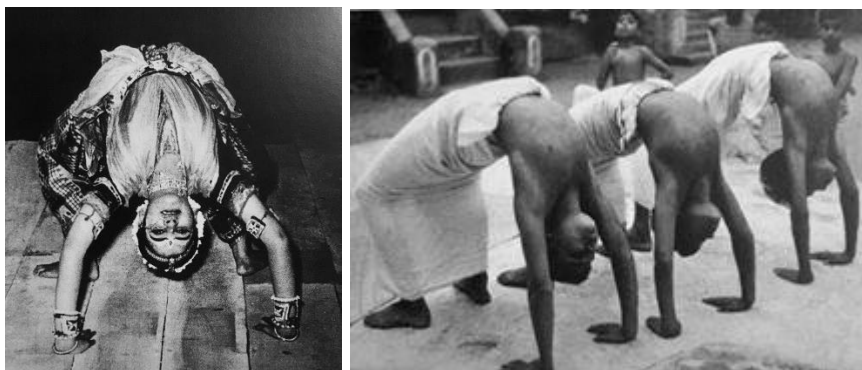
A Antropologia Teatral compara então as técnicas do atores e dos dançarinos em um nível transcultural, incluso a Acrobacia. Para Barba (ibidem, p. 228-229) a técnica é um modo de fazer algo, e ela está presente em todas as culturas e tradições. Desta forma, no teatro, o ator pode se utilizar de técnicas de enculturação, elaborando o comportamento que ele considera natural, que absorveu de sua cultura no meio social. Mas é possível perceber um uso diferente das técnicas usadas na vida cotidiana, que recusam a naturalidade, se submetendo a um processo de **aculturação**, imposto de fora. Esta torna artificial, estiliza o comportamento do ator-bailarino, distorcendo as aparências para recriá-la sensorialmente de um modo mais surpreendente.

As técnicas cotidianas, para Barba (ibidem, p. 16), não são conscientes: são comportamentos que julgamos ser naturais, porém são culturalmente determinados. No comportamento cênico do ator, este recorre à técnicas que não respeitam os habituais condicionamentos do uso do corpo. Na dança indiana do *Odissi*, essa marcação é evidente: possui-se uma denominação para distinguir os dois comportamentos (*dharmi*): *lokadharmi* indica o comportamento das pessoas comuns (*loka*), e *natyadharmi* refere-se ao comportamento do homem na dança (*natya*). Porém, muitas vezes no Ocidente, não é tão evidente a separação entre o comportamento do ator na vida e no teatro.

Portanto, o acrobata e o ator, em sua aprendizagem técnica do movimento acrobático, passará a possuir um comportamento diferenciado, um afastamento da configuração cotidiana a favor de um novo condicionamento, outra “vida”, uma **segunda natureza**. A aculturação “torna artificial e estiliza o comportamento, mas ao mesmo tempo cria outra qualidade de energia” (ibidem, p. 228), fascinando a quem vê até que ponto os atores clássicos orientais, dançarinas modernas ou mimos “conseguiram modificar a naturalidade transformando-a em leveza, como no balé clássico (...) como na dança moderna. A técnica da aculturação é a distorção da aparência, do que aparece, para recriá-la sensorialmente de um modo real, mais fresco e surpreendente” (ibidem, p. 229).

Sendo assim, a Acrobacia é uma rigorosa técnica que atores orientais aprendem desde cedo como elemento constitutivo do treinamento teatral, misturando-

se com as técnicas de enculturação. Os atores e acrobatas tornam a técnica de aculturação a sua cultura, o corpo extracotidiano em seu corpo cotidiano. A técnica acrobática é, para mim, a mais extracotidiana; o caminhar de mãos, por exemplo, é a verdadeira inversão da corporalidade habitual. A partir de uma via extracotidiana, experimentamos novas maneiras de utilizar o corpo, em um processo de reaprendizagem à esta “segunda natureza”. Desta forma, a aculturação se relaciona com o jeito de ser, agir e pensar, influenciando na ética do praticante.



Figuras 29 e 30, respectivamente: a dançarina indiana Sanjukta Panigrahi em seu aprendizado e alunos de Kathakali da escola Kalamandalam do Kerala, Índia¹².

VIII. Ética

Os aspectos éticos no trabalho acrobático são tão importantes quanto a realização do movimento em si. A grande exigência corporal e mental da Acrobacia requer do ginasta uma grande **disciplina**. O acrobata entende a necessidade e o aproveitamento do horário e do trabalho constante, objetivo e laborioso de sua prática, portanto, desenvolve a **pontualidade, assiduidade e autodisciplina**. Desta forma, também a preparação de concentração e atenção anda ao lado do estado de **silêncio** do ginasta, bem como nas acrobacias coletivas, por exemplo, onde se desenvolve a **escuta, o olhar, a sincronicidade e reciprocidade**.

O aprendizado de técnicas tradicionais e baseadas em modelos são através de uma **relação de mestre e discípulo**. Os ginastas têm grande **respeito** pelos técnicos e professores, compreendendo a passagem da sabedoria por uma via prática e corporal. Desta forma, o aprendiz não somente *aprende*, mas “*aprende a aprender*” (ibidem, p. 288). Embora esporte “individual”, quando deve-se empenhar uma ação

¹² Fonte: BARBA, op. cit., p. 295.

ou apresentar sua execução, a ginástica é vivida sempre em grupo. A experiência é conjunta, e é no ambiente esportivo que desenvolve-se diferentes dimensões da personalidade (cognitiva, afetiva e motora), através do agir, criar, mostrar, ajudar, avaliar e organizar.

A necessidade constante do ginasta em agir, de acordo com a qualidade da decisão, mostra-se antes mesmo de possuir a habilidade de uma atividade em questão: o acrobata tem **curiosidade** e alta **pró-atividade**. Ele procura fazer cada vez mais difícil e melhor. Através da aprendizagem, pode-se criar e recriar o que pratica, e expressar sua personalidade no quadro do seu grupo. A **originalidade** poderá se manifestar na escolha dos exercícios, na combinação da série, em ligações e movimentos segmentares do repertório coreográfico ou esportivo.

A série dos exercícios, obra do ginasta, tem como objetivo ser vista e apreciada. O ginasta trabalha arduamente com a repetição, sobre o material bruto para o aperfeiçoar e o **mostrar**. Desta forma, seu trabalho será posteriormente visto e apreciado, pelos colegas, público e júri; sendo a dimensão estética de “realizar uma boa apresentação” ser almejada. Assim, ao **observar**, estabelece também o **senso crítico**, no sentido de avaliação construtiva: a execução do outro, agora observada, deve levar em conta os critérios que são exigidos a si próprio. A observação é muito importante, pois desenvolve a **morfoquinesia**: o indivíduo recorre a um ‘modelo interno’ representativo de uma forma observável de movimento, levando-o a comparar sua própria performance a uma imagem formal e criar uma alteridade quando ele próprio o executa.

A prática também solicita a ação de **ajudar**: o progresso de cada um depende de confiança mútua e da cooperação afetiva. Ao integrar todos seus conhecimentos, cria-se um espaço de **colaboração** nos hábitos (contribuir ativamente para o sucesso do parceiro) e de parada (prevenir ou atenuar a queda do colega). Deste modo, o ginasta aconselha, **coopera**, **organiza**, **lidera**, toma decisões, distribui tarefas, participa da escolha do material, vela pelo seu ajustamento; e assim ganha em **autonomia** e **independência** presente também na estipulação do seu próprio treinamento (LEGUET, 1987, p. 1-7). O **trabalho em grupo** é importante, assim como a formação do ator.

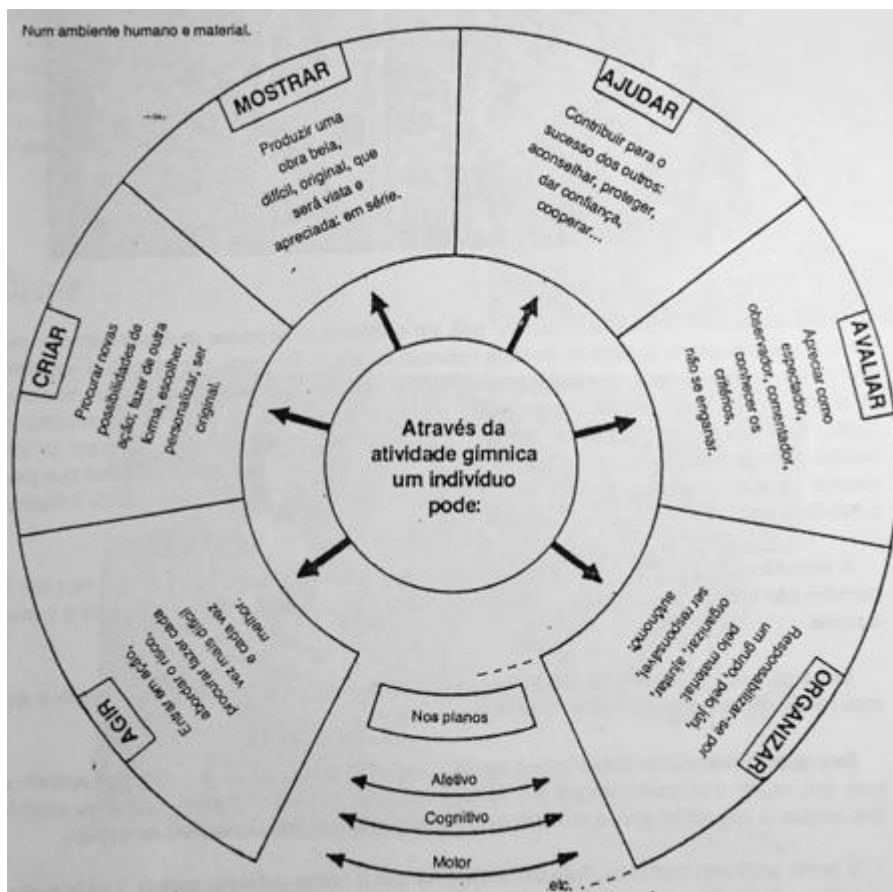


Figura 31: Figura que mostra a amplitude do alcance das múltiplas dimensões do treinamento acrobático. Fonte: LEGUET, op. cit., p. 1.

A atividade acrobática, sendo muito presente na infância, desperta, tanto para iniciantes ou aqueles já a realizavam, uma sensação de nostalgia. Nas tentativas de retomada da **espontaneidade** e da liberdade motora infantil, portanto instaura um **estado lúdico**, de jogo. A improvisação teatral, por exemplo, segue o ritmo da Acrobacia: a decisão de entrar no desafio, a não resistência, a desinibição, a não hesitação, a prontidão, o estado de alerta, a agilidade do pensamento e respostas através da manifestação da inteligência física conduzem o ator para o acontecimento do jogo.

CAPÍTULO 2

O PAPEL DA ACROBACIA NA CRIAÇÃO CÊNICA



Figura 32, à esquerda: Meyerhold como o *clown* Londonskogo no espetáculo “Os Acrobatas” (1903). Ao lado, figura 33: Acrobacia do Arlequino no filme *Molière* (1978), de Ariane Mnouchkine¹³.

A técnica da Acrobacia é pouco explorada no Teatro, salvo os atores oriundos ou influenciados pelo Circo ou pelo Teatro Físico¹⁴ de Meyerhold, Grotowski, Barba, Lecoq ou semelhantes; e ainda quando é praticada se restringe ao âmbito do treinamento físico pré-expressivo do ator para o desenvolvimento dos princípios dissertados no capítulo anterior. Ao refletir sobre os exercícios que executávamos na pesquisa “As técnicas corporais do gaúcho e sua relação com a performance do ator-bailarino”, Inês sempre ressaltava que as acrobacias e a “técnica”, por exemplo, não deveriam “aparecer” em cena, em consonância com o pensamento da Antropologia Teatral.

Vivenciei situação semelhante em uma residência artística com Eugenio Barba e Julia Varley, atriz do Odin Teatret, em dezembro de 2018. Durante a criação de uma partitura corporal, deveríamos criar ações baseadas no verbos no trecho de um texto que selecionamos. O primeiro verbo era *abandonar*, assim, criei um movimento partindo da perda do equilíbrio do corpo para trás, me obrigando a cair no chão. Para

¹³ Fontes: <http://montevidayo.com/2011/05/will-you-be-a-clown-with-me/>. Acessado em 15/08/2018. Fonte: <http://cw.routledge.com/textbooks/actortraining/images/practitioner-mnouchkine-image02.jpg>. Acessado em 20/08/2018.

¹⁴ Teatro físico é um termo vago e passível de diferentes interpretações quando utilizado para definir gênero teatral. A definição mais comum é de um trabalho que coloca a fisicalidade do artista cênico em primeiro plano no resultado estético final de uma performance, normalmente os grupos que se definem como teatro físico trabalham com texto falado em uma dramaturgia linear ou não, mas como o suporte de outras linguagens como: mímica, dança teatro, acrobacia sole e aérea, etc. Fonte: SEIXAS, Victor. Disponível em <http://www.mimus.com.br/glossario2.pdf>. Acessado em 04/04/2019.

não interromper o fluência do movimento e conseqüentemente o fluxo de energia desprendido na ação, combinei um rolo para trás que me auxiliava a subir e assim prosseguir com a próxima ação. A acrobacia permitia então cair no chão de forma não violenta, a manter a dispensa de energia e servir como uma transição para o movimento conseqüente. Todos estes movimentos se relacionavam com o verbo de ação *abandonar*: além da perda da estabilidade, o movimento acrobático se relacionava por sua característica do *abandono* das referências proprioceptivas. Eu achava que estes movimentos como um todo expressavam bem, corporal e acrobaticamente, o sentido que eu interpretava da palavra. Entretanto, o primeiro apontamento dado por Julia foi de retirar a acrobacia! Ao final do encontro, ao questiona-la sobre a sugestão, ela me respondeu que poderia encontrar um *equivalente interno* da sensação causada pelo movimento.



Foto 34: exercício de partitura física com Julia Varley e Eugenio Barba, em Brasília, dez/2018. Foto de Danton Duval.

Este acontecimento me deixou um pouco frustrado, pois percebia sempre a conotação negativa da acrobacia no Teatro: vista sempre como uma expressão somente de virtuosismo e movimento mecânico, associada imediatamente com o Circo ou Ginástica e tratada somente como treinamento físico. E a *acrobacia na cena*? Como descrito anteriormente, ao modificar a perspectiva dos elementos acrobáticos no treinamento da pesquisa orientada por Inês Marocco com justificações dramáticas, eu via um potencial *cênico* da acrobacia propriamente dita. Através dos diversos movimentos que conhecia, reconhecia que era possível a representação e a

expressão de inúmeras figuras e estados. Eu desejava *mise l'acrobatie em scène*, explorá-la como uma solução cênica e justamente evidenciar a minha pesquisa da diferença entre a acrobacia *ginástica* e a acrobacia *dramática*.

Esta última expressão, inclusive, é um conceito de Jacques Lecoq. Ele trabalha a técnica acrobática aliada à uma justificativa dramática, permitindo que as acrobacias possam servir além do treinamento com o objetivo de dar ao ator uma maior liberdade de interpretação (LECOQ, op. cit., p. 116): elas podem ser desenvolvidas a ponto de transformá-las como código expressivo suscetível de ser utilizado como material cênico. O que era antes treinamento, como saltos arbitrários, passa-se a pular pelas janelas; o que era antes acompanhamento e segurança para evitar a queda do colega (uma mão posta na parte baixa das coisas pode ajudar a realizar um salto mortal sem risco) pode ser dramatizada: “eu me abaixo para apanhar um objeto, o outro personagem rola sobre as minhas costas, eu me levanto para ver o que aconteceu e, ao levantar-me, ajudo-o a realizar seu salto!” (ibidem, p. 116).

Eu acreditava que uma dramaturgia a partir de uma corporalidade acrobática era *necessária* pois eu constatei que é a minha força de expressão. Porque não colocar exercícios ditos “de treinamento” em cena, se o movimento acrobático, para mim, é de uma beleza incrível quando vejo e é o ponto de conexão entre minhas esferas interiores e exteriores quando faço? Me senti como o guerreiro japonês Musashi Miyamoto, que

era conhecido por usar uma espada de treinamento (que era feita de madeira, em vez de lâmina verdadeira) mesmo quando seus oponentes o atacavam com armas de aço (...) Depois de um dos famosos duelos, alguém lhe perguntou por que ele tinha escolhido usar uma espada de madeira em vez de uma de verdade. Musahi respondeu: ‘se eu tivesse usado uma arma real, não teria encarado o duelo de maneira suficientemente séria. Teria dependido da lâmina para fazer o meu trabalho. De fato, minha presença não teria sido muito importante. Seria como se eu não estivesse ali ou não existisse. Mas, com uma espada de madeira, meu interior teve de estar realmente concentrado e forte. Foi por isso que preferi assim. (OIDA, op. cit., p. 157)

Assim, não via separação do treinamento com a linguagem cênica: “ao se inserir no moldes de uma técnica, o corpo aprendia uma forma de expressão, ou seja, “o treinamento prepara o ator *na técnica*. Toda expressão estética significa uma técnica (...) ou seja, as técnicas estão vinculadas às suas expressões artísticas” (BURNIER, op. cit., p. 171). O processo de criação se mostra como um desenvolvimento, evolução da prática do *training*:

me dei conta que o mesmo 'eu' que aprendia a estar presente em cena, a modular as próprias energias e a tornar reais as ações pelos exercícios do *training* era o mesmo 'eu' que devia dar as formas às minhas imagens interiores em uma improvisação e adaptá-las às condições do espetáculo. (VARLEY, op. cit., p. 126).

Desta forma, meu primeiro experimento foi em 2016, como conclusão da pesquisa “As técnicas corporais do gaúcho e sua relação com a performance do ator-bailarino”, onde criei um monólogo a partir da noção de Teatro Físico baseado na literatura contista do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu (1948-1996), denominado “Os Dragões não Conhecem o Paraíso”¹⁵. Para a adaptação cênica dos contos selecionados, a acrobacia - conjuntamente com outras técnicas corporais como a da Máscara Neutra, Ator-rapsodo, *Kung-fu*, Mimo Corpóreo, Biomecânica Teatral e dinâmica dos animais – foi a base para o processo de criação. Ao estar sozinho em cena, sem nenhum aparato como objetos, cenografia, figurino ou maquiagem, as técnicas serviram como um alicerce para o início das experimentações e, conseqüentemente, também um caminho para a transposição cênica dos textos.

Assim, a acrobacia parecia se encaixar nas poéticas dos contos, como em “O Ovo” (sobre alguém que, ao perceber uma enorme parede no horizonte que se aproxima cada vez mais - onde mais tarde conclui ser um enorme ovo enclausurando a todos - é aprisionado por todos por sua opinião divergente), em que utilizei majoritariamente movimentos acrobáticos circulares que diminuía cada vez mais à medida do enclausuramento descrito; e no conto homônimo, “Os Dragões não Conhecem o Paraíso” (sobre alguém que conta sua relação com um dragão, um ser que tem suas peculiaridades e que não se encaixa em nenhum padrão), em que o corpo acrobático se metamorfoseava na figura multifacetada do dragão (reptiliano, serpentino, alado) e expressava suas características (voo, leveza). Desta forma, o meu olhar sobre a Acrobacia combinava o artístico ao meu conhecimento esportivo.

¹⁵ Este trabalho rendeu a pesquisa “O Papel da Acrobacia no Treinamento do Ator” (Prêmio Destaque de Sessão do XXVIII Salão de Iniciação Científica da UFRGS, em 2016); assim como o meu trabalho de conclusão de curso, denominado “O Rugido do Dragão: as Técnicas Corporais e Teatrais como Trampolim da Imaginação do Ator” (Láurea Acadêmica de Conclusão de Curso de Teatro – ênfase em Interpretação Teatral, em 2017).



Figura 35, à esquerda: fotografia de um momento da cena “O Ovo”, e a direita, figura 36: salto em “Os Dragões não Conhecem o Paraíso”. Fonte: acervo pessoal.

Ao entrar para o Mestrado no ano seguinte, passava pela minha cabeça algo um pouco mais ambicioso: a montagem do experimento cênico com a presença do trampolim acrobático. Em fevereiro de 2018, em Campinas (SP), participei de um curso de verão promovido pelo LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP) denominado “Corpos ao ar: acrobacias para a formação de atores”, ministrado pelo professor Marco Bortoleto. A oficina de uma semana na Faculdade de Educação Física da UNICAMP contou com a experimentação de diversas modalidades acrobáticas e circenses (equilíbrios, trampolim, manipulação, aéreos, etc) com o enfoque no trabalho do ator, seu corpo, voz, improvisações e experimentações em princípios de criação artística.



Foto 37: experimentação com acrobacias no trampolim, na FEF/UNICAMP, fevereiro de 2018. Fonte: acervo pessoal.

Ao final, os questionamentos em torno do tema principal deste encontro - a aliança entre a técnica e sua conseqüente “desconstrução” no processo criativo –

fervilhavam na minha cabeça e eu deixei Campinas com uma energia imensamente inspiradora. A partir desta vivência comecei a pesquisar um pouco mais sobre Circo, pois a esfera circense tem como problemática habitual o limiar entre a técnica e a poética¹⁶. Muito animado para colocar as ideias em prática, foi o momento em que decidi concretizar a insana fantasia de montar um espetáculo com um trampolim - ou melhor, realizar um experimento que pesquisa as possibilidades cênicas de uma superfície elástica¹⁷ e que, conseqüentemente, também potencializaria uma pesquisa de linguagem corporal acrobática em cena.



Foto 38: alguns integrantes da oficina “Corpos ao ar – acrobacias para a formação de atores”. Fonte: acervo pessoal.

A pesquisa da criação de estados psicofísicos a partir de uma técnica corporal acrobática poderia seguir com qualquer objeto cotidiano (ou até mesmo sem, como “Os Dragões não conhecem o Paraíso”), entretanto, a proposta era explorar uma poética em algo que justamente para mim era familiar, em sua totalidade, no âmbito

¹⁶ Desta forma, em dezembro do mesmo ano, voltei à Campinas para participar do IV Congresso Internacional de Circo da UNICAMP, onde apresentei dois trabalhos: “Entre o atleta e o ator: a técnica da acrobacia dramática como trampolim da imaginação do ator” e “Entre saltos e quedas: a superfície elástica como trampolim da criação cênica”, respectivamente sobre meus processos de criação de “Os Dragões não Conhecem o Paraíso” (2016) e “O Paradoxo da Queda” (2019).

¹⁷ Entre outros espetáculos com a presença de superfícies não convencionais podemos citar o palco inclinado de “O Inspetor Geral”, de Meyerhold (e suas cenografias de estética construtivista, em geral); a cena da grande esteira de corrida de “Fuerza Bruta”, criado por Diqui James; e a plataforma suspensa e giratória de “Celui qui tombe”, de Yoann Bourgeois. Sendo os planos sob o qual o ator se coloca, explora-se as possibilidades da teatralidade oferecidas por esta condição que, conseqüentemente, altera significativamente na sua corporalidade e linguagem de movimento.

esportivo e próprio do campo da ginástica. Desta forma, poderia projetar um novo olhar e desconstruir a esfera que já conhecia para servir com o propósito de criação de cenas; ou seja, deveria enxergar o trampolim acrobático agora sob uma perspectiva cênica, e não mais esportiva. Experiência semelhante que pesquisei no Sistema de Treinamento da pesquisa “As técnicas corporais do gaúcho e sua relação com a performance do ator-bailarino”, em que tive que mudar a minha relação com as acrobacias, distanciando-me do âmbito gímnicco em direção ao treinamento de princípios do trabalho do ator.

O domínio sobre movimentos acrobáticos, permitia-me então transformar a “técnica de treinamento em técnica de representação” (BURNIER, op. cit., p. 26). O professor francês Philippe Godard identifica (2009, p. 26) quatro fases no processo da aprendizagem do risco, que podemos associar com o treinamento de uma técnica: a descoberta, o controle, o domínio e a virtuosidade. Desta forma, como ginasta, eu já tinha conhecimento das três primeiras. Somente como ator foi possível atingir a última, que para Godard é a etapa em que

é permitido que ele [o praticante] se exprima e que espere eventualmente um grau propício à criação de uma obra de arte. Esse estado é aquele em que se pode manifestar plenamente o controle retroativo da ação em curso, ao mesmo momento em que se realiza a proeza, ou seja, as capacidades de improvisação e de adaptação que permitem a interpretação. (idem).

Semelhante momento é chamado por Lecoq de método da *transferência*, que passa de uma técnica corporal a uma expressão dramática, aplicando os exercícios à personagens e situações (LECOQ, op. cit., p. 42-43).

Eis que residia o desafio: alterar a compreensão sobre o movimento para transformá-lo. Colocar o trampolim no palco seria deslocá-lo de seu ambiente normativo “para acrescentar os argumentos do teatro e desenhar os passos da dança” (WALLON, 2016, p. 17). Contemplando o aparelho, este parecia ser uma mina de ouro pronta para ser explorada: eu sabia e sentia que a cama elástica estava “grávida” de cenas loucas para serem geradas. Este é um dos meus momentos preferidos no processo de criação: onde o plano das ideias começa a ser concebido e um mistério cerca o que virá a seguir. Um frio na barriga, porém, decidido para, literalmente, me *jogar* no processo de criação do espetáculo que tornaria a ser “O Paradoxo da Queda”.

O PARADOXO DA QUEDA

ENSAIOS

Para o início da concretização *material* do processo, precisava inevitável e obviamente estar em contato constante com o trampolim acrobático. Sendo uma modalidade não muito comum, os únicos lugares que tinha conhecimento que possuíam o aparelho gímnicco de forma pública em Porto Alegre (ou seja, com exceção de clubes esportivos de alto rendimento ou colégios particulares) era a Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (ESEFID/UFRGS) e o Centro Estadual de Treinamento Esportivo (CETE/RGS). Desta forma, entrei em contato com o professor responsável pelas disciplinas de Ginástica do curso de Educação Física da UFRGS, João Carlos Oliva (no qual eu há havia conhecido ainda na minha graduação em Teatro quando cursei a cadeira de Acrobacia com ingresso extra curricular). Feliz e coincidentemente, Oliva é o diretor da Federação Gaúcha de Ginástica (FGRS), ou seja, ele é o responsável por ambos os espaços que estava sondando para possíveis parcerias. Após uma reunião, Oliva me concedeu permissão para ensaios em ambos os espaços e nos horários que eu desejasse, desde que não estivesse sozinho no espaço – uma medida de responsabilidade e de segurança. Desta forma, comecei a ensaiar alternadamente nos ginásios de Ginástica destas duas instituições.

Apesar de ter o espaço e o aparelho para os ensaios, sentia uma necessidade maior de estar novamente em contato com mundo do esporte, que me possibilitaria visitar mais especificamente esta corporalidade acrobática. Desta forma, voltei a treinar Ginástica de Trampolim no CETE, com o professor Luciano Scarinci. Ao praticar a modalidade esportiva, tinha como objetivos voltar a exercitar os saltos que conhecia, para então desenvolvê-los; e desta forma aprender novas acrobacias para uma extensão de repertório de movimentos. Ao estar inserido outra vez com o esporte institucionalizado e ensaiando concomitantemente para o experimento cênico, pude perceber uma diferença entre o *treino* – quando treinava com um técnico e segundo os moldes desportivos – e o *ensaio* – momento em que o objetivo era a descoberta de aspectos cênicos, adicionando a camada artística aos movimentos. Durante o primeiro momento, eu *aprendia e construía*, enquanto que no segundo eu aproveitava

para *desconstruir*¹⁸. No treino, a configuração do corpo nos saltos elementares, por exemplo, são exclusivamente as posições grupado (tronco flexionado para frente com joelhos flexionados), carpado (tronco flexionado para frente com os joelhos esticados) e estendido (o corpo todo esticado sem nenhuma flexão de articulação); porém, no ensaio eu explorava despreziosamente outras arquiteturas que o corpo podia assumir, à serviço de uma cena.



Foto 39: treino de Ginástica de Trampolim, sob orientação do professor Luciano Scarinci, no Centro Estadual de Treinamento Esportivo (CETE). Fonte: acervo pessoal.

Ao voltar a treinar o esporte após um período distante, em que estive na graduação em Teatro, estranhamente percebi uma maior consciência corporal na realização dos exercícios. Na execução de um salto, por exemplo, conseguia transmitir para o meu corpo os apontamentos dados pelo meu treinador sem muito esforço, corrigindo e melhorando a acrobacia imediatamente depois da observação. Também tinha menos medo na prática, pois quando mais jovem tinha receio de executar alguns saltos, principalmente os mortais para trás (cuja apreensão, pensando melhor agora, tinha mais a ver como temor de perder o controle ao se jogar para um lugar onde você não vê). Consequentemente, tive uma maior progressão do desenvolvimento da prática, onde passei a realizar saltos que não fazia antes e que sempre quis saber manejar. Ao refletir sobre, acredito que, ao ficar um tempo sem treinar e ao estudar o movimento e o corpo sob a perspectiva do treinamento do ator,

¹⁸ Não que no treino não possa ser visto também sob a perspectiva de ensaio - visto que contribui no processo de criação com uma construção de repertório e desenvolvimento das acrobacias que servem de base para a linguagem corporal cênica – entretanto, visto a similaridade dos movimentos, crio a diferença calcada fundamentalmente no objetivo da prática.

esta inteligência física contribuiu para readquirir de uma melhor forma os princípios do esporte e evoluir. Desta forma, o ponto de encontro entre as duas áreas possibilitou uma ampliação da compreensão sobre o movimento acrobático, pois o via sob outras perspectivas e isto despertava novas associações de lógicas: um conhecimento auxiliava no outro.

Além de praticar como um atleta, realizei cursos de Arbitragem de Ginástica de Trampolim, a nível escolar como estadual, promovidos pela Federação Gaúcha de Ginástica. Ao estar na condição de árbitro, pude ter um conhecimento mais teórico das normas estritas do esporte. Paradoxalmente, quanto mais eu me adequava às restrições técnicas do esporte institucionalizado, mais eu encontrava possibilidades cênicas do movimento acrobático, pois estas me permitiam desviar da formalidade ginástica. A ocupação do ginásio de Ginástica da UFRGS permitiu também realizar o meu estágio docente de Mestrado neste espaço. No segundo semestre de 2018, ministrei aulas na disciplina de Laboratório de Prática Cênica A, optativa para os alunos da sexta etapa do curso de Teatro, sob a supervisão da professora doutora Ana Cecília Reckziegel. Experimentei o treinamento com acrobacias com outros corpos, e ao final do período letivo montamos um espetáculo de rua utilizando a linguagem acrobática como base para a criação artística.



Foto 40: como árbitro em uma Copa Escola de Ginástica de Trampolim, no Colégio Mauá, em outubro de 2017. Foto 41: acrobacia de segunda altura que representava um governante no alto de uma montanha, no experimento cênico de rua com os alunos da disciplina de Laboratório de Prática Cênica A, em novembro de 2018. Fonte: acervo pessoal.

De março a dezembro, os ensaios ocorriam nos espaços de ginástica da UFRGS e do CETE, frequentemente estavam presente outras pessoas utilizando o

espaço em aulas ou treinos. Por vezes, sentia-me um pouco desconfortável para improvisar algumas ideias - como improvisar uma dança ao trampolim com fones de ouvido ou experienciar alguns exercícios vocais e textos – pois, de certa forma, a prática estava um pouco descontextualizada do ambiente esportivo que me cercava: por vezes desviava a atenção de crianças em treinos ou o trampolim fazia muito barulho. Geralmente nestes espaços haviam pessoas me observando, e desta forma, parecia que toda vez que subia no trampolim eu tinha a sensação de já estar em cena. No começo de 2019, em uma organização do ginásio de CETE, Oliva decidiu retirar um dos trampolins que ocupavam o espaço, e, tendo conhecimento da minha pesquisa, disse que me cederia o aparelho se encontrasse um lugar para abrigá-lo. Na procura de lugares e parcerias, encontrei o centro de treinamento Psico Zone, gerado pelo educador físico Alfredo Bermudez, um espaço que fornece aulas regulares de capoeira, escalagem, acrobacias, calistenia, tecidos acrobáticos, etc. Prontamente fechamos um acordo de instalar o trampolim: as pessoas que frequentam o espaço poderiam usufruir do aparelho e eu ganharia alguns turnos da semana sozinho com o meu “brinquedo”.

Sendo os ensaios diários compostos geralmente por um turno (3 a 4 horas, 5 a 6 nos finais de semana), o desenvolvimento do espetáculo exigia uma grande preparação física. Desta forma, com a regularidade, desenvolvi autonomamente uma sequência com uma base e mistura de todas as preparações que vivenciei. Esta consistia em partes separadas de aquecimento, treino de força, de flexibilidade e alongamento; seguidos de improvisações, composições no trampolim e marcação de cenas. Ao longo da finalização de cenas, as passagens destas se tornavam o “aquecimento”. Para um desenvolvimento das capacidades acrobáticas e um melhor aproveitamento e rendimento dos exercícios físicos, passei a frequentar a academia da Redenção, localizada no anexo do Colégio Militar de Porto Alegre, administrada pelo meu técnico de Ginástica; assim como consultas com um nutricionista esportivo. Eu nunca estive tão bem com o meu corpo.

Entretanto, houveram alguns momentos frustrantes no processo. Muitas das ideias, ao serem experienciadas na prática, não concretizavam as expectativas, como algumas ideias de cenas ou a proposta inicial da plataforma localizada atrás do trampolim, que era muito mais alta que a definitiva. Com o trabalho corporal intenso, tive que lidar com muita paciência o difícil trabalho sobre o próprio corpo, cujo

desenvolvimento dos saltos, das qualidades corporais como força e flexibilidade e aperfeiçoamento dos movimentos constituem um processo lento e gradual; além de gerar energia para ensaiar todo dia e lidar com as dores, estiramentos, roxos e fadiga. E com os ensaios sozinhos, tive que lutar pela concentração, autonomia e responsabilidade, que também provaram ser passíveis de treinamento.

CONCEPÇÃO

Com a intensa preparação física e com o desenvolvimento de acrobacias para a construção de um espetáculo, necessitava de uma contextualização dos movimentos para que se transformassem em cena. Eu já tinha a ideia de montar algo com uma linguagem acrobática, precisava então de uma concepção que a aliar a um discurso. Assim, lembrei e reli um texto que já havia tido contato uns anos atrás que gostava muito e que me cedeu novas perspectivas de encenação. O poético texto “Caindo na memória”, da performer e professora do Oberlin College (Nova Iorque), Ann Cooper Albright, estabelece uma relação entre queda e memória, através do ponto de vista dos deslizamentos do espaço e tempo. Porém, foi o prisma de Albright sobre a queda que me instruiu à uma mudança da perspectiva negativa da ação de cair.

Para Albright (2012, p. 50), a hegemonia cultural ocidental da verticalidade carrega um simbolismo pejorativo em relação à queda, sendo “geralmente vista como um fracasso, uma derrota, uma perda ou um declínio”. O mundo contemporâneo é marcado significativamente por uma sucessão constante de quedas de edifícios, aviões, economias, governos e corpos; que nos coloca “em um estado de ansiedade constante sobre coisas caindo aos pedaços, e nossos corpos refletem isso” (idem). Assim como a professora, nos últimos tempos venho pensando muito sobre quedas, particularmente em relação à situação política e social brasileira, cujos retrocessos e repressões para mim são pequenas e violentas quedas que me afetam quase que diariamente.

Porém, o texto de Albright me apresentou novas perspectivas ao oferecer uma nova visão sobre a queda. Ela explicita (ibidem, p. 49), que a queda se refere ao que era, enquanto se move em direção ao que será; provoca mudanças repentinas e radicais na orientação, cuja imprevisibilidade nos força a revisar nossas expectativas

e recuperar o que foi perdido. Desta forma, a sucessão de quedas e recuperação do equilíbrio expressa os estados literais e metafóricos de estar no mundo: é a própria roda da vida e o simples existir do ser humano em seu constante movimento. Devido a inevitabilidade da queda na vida, para Albright, ela deve ser experienciada como estado de graça, e não vista como “cair em desgraça”.

A queda atua como um *gap*, um limiar suspenso no presente, cujos momentos de desorientação são vitais, pois é neste lugar que se vivencia mais direções possíveis do que qualquer outro, inspirando novas orientações. E pontos de vista não percebidos até então: “para compreendermos o que nos orienta, nós precisamos experimentar a desorientação” (ibidem, p. 61). O coreógrafo Jess Curtis, da companhia *Gravity*, no programa do espetáculo *Fallen*, semelhantemente fala que o instante da queda é um momento de transformação, seja no mundano cair de um ovo na cozinha, no se apaixonar (*fall in love*, em inglês, literalmente “cair no amor”) ou na queda de uma civilização.

Jess Curtis supõe que se ela acontece, pode ocasionar uma paz sublime enquanto as forças da natureza se equalizam, ou incrível destruição se o cair não for capaz de conter a energia liberada. Desta forma, o ponto principal, para mim, é a decisão voluntária em relação ao que fazer com este momento de queda:

a questão não é se sentimos uma desorientação ou não (porque nós a sentiremos e a sentimos), mas como essas experiências podem ter um impacto nas orientações dos corpos e espaços (...) a questão é o que fazemos com esses momentos de desorientação, assim como o que esses momentos podem fazer – se eles podem nos oferecer a esperança de novas direções ou não, e se as novas direções são motivo suficiente para a esperança ou não. (AHMED, 2006, p. 156).

Ou seja, devemos realizar o exercício da mudança do paradigma ideológico: uma projeção esperançosa em relação à queda. Se a queda é inevitável e todas as suspensões chegam a um fim, o que importa, então, é como atingimos o chão (ALBRIGHT, 2012, p. 64). Judith Halberstam, ao conceber uma “teoria do baixo” (*low theory*), conclui (2011, p. 2-3) que “em certas circunstâncias, cair, perder, esquecer, destruir, desfazer, ser inadequado, não saber, podem, de fato, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de estar no mundo”. Desta forma, devemos celebrar a queda para nos levar a uma resistência que nos ajuda a sobreviver as quedas inevitáveis da vida: “a gravidade pode nos levar a um estado de graça, se estivermos disposto a correr o risco” (ALBRIGHT, op. cit., p.66).

O texto de Ann Cooper Albright me inspirou muito e comecei a refletir porque o texto me tocava tanto. Relacionando com as minhas vivências, percebi que se cair é *mover-se sob a influência da gravidade*, os meus lados acrobata e bailarino sabiam disto muito bem. A Ginástica, o Circo e a Dança, mais especificamente, veem a queda como algo natural, intrínseca e essencial à prática, visto que preparam o corpo para confiar na sensibilidade proprioceptiva para responder e improvisar à uma variedade de estímulos com a força da gravidade. Na esfera pessoal, descobri que as fases mais difíceis da minha vida foram os momentos em que encontrei as minhas maiores forças. Ora, é do caos que se formou o universo, é do choque que se faz fogo. Assim é o *paradoxo da queda*: podemos transformar as quedas em impulsos de resistência à gravidade – ou tudo aquilo que nos coloca para baixo.

Desta forma, o trampolim acrobático materializa esta concepção perfeitamente: sua utilização provém uma sucessão de quedas e saltos que se relacionam intimamente - quanto maior a queda, maior o salto, assim como o contrário. Pensar algo pelo seu oposto valoriza este algo. Eu amo pensar por paradoxos: relacionar algo pelo seu oposto ajuda na reflexão e valorização deste algo. Desta forma, o oxímoro resultante da combinação dos dois termos opostos (queda/salto) força uma interpretação poética e criativa, visto que opostos não coexistem. Parecia, então, finalmente ter encontrado um discurso; e no qual eu acreditava muito. A própria poética do movimento constituiu a concepção da peça, estendendo-a à uma reflexão não somente da técnica em si, mas sobre a vida.

Para a montagem das cenas propriamente ditas, referências à este pensamento foram aparecendo naturalmente. Quando estou em um processo de criação, as reflexões acerca do trabalho se estendem para a minha perspectiva da vida em geral: parece que tudo “tem a ver” com o que estou querendo dizer. Desta forma, reuni referências de poéticas de saltos e quedas para me inspirar a criar; algumas ideias se desenvolveram, enquanto outras foram abandonadas ao longo do processo. Pela grande quantidade de referências diferentes entre si, a composição da peça é formada por cenas independentes. A fragmentação do espetáculo por quadros é uma maneira que reflete a minha visão do mundo contemporâneo, caracterizada por momentos entrecortados e rápidos; somado à inspiração pela poética dos *saltos* da imaginação e memória, que não seguem uma sequência, transitam em diferentes temporalidades não cronológicas e fazem diferentes relações; e também por criar uma

associação ao espetáculos de Circo tradicionais, formados por números subsequentes. Desta forma, os quadros independentes entre si aparentemente não possuem ligação direta, mas se relacionam pela temática. Assim, para compor as cenas, transitei entre as linguagens das Artes Cênicas - um corpo em atuação do teatro, corpo em tensão da dança, corpo em suspensão do circo (WALLON, op. cit., p. 16) - unidas através do movimento comum a elas: a acrobacia. Dividi o espetáculo em duas partes, sendo a primeira mais focada em relação à queda (realizada em superfícies rígidas); e a segunda mais voltada para o salto (performadas na superfície elástica).

Apresento, a seguir, detalhes sobre a composição dos aspectos técnicos do espetáculo (informações sobre cenografia, iluminação, figurino e trilha sonora), bem como os processos de criação das cenas, com como suas análises e problemáticas de pesquisa.

CENOGRAFIA

Apesar de ser uma proposta inédita nos palcos gaúchos, o trampolim acrobático é comumente visto em espetáculos circenses conjuntamente ao *trampwall* - literalmente uma “parede” anexa, que permite aos acrobatas realizar saltos do aparelho para a plataforma vertical e vice-versa. A utilização somente do trampolim para a montagem de números circenses são raras. Geralmente apresenta-se, nas *mise en piste*, palhaços e *clowns* que se utilizam da estrutura para montar números cômicos e surpreendentes com a imprevisibilidade da tela elástica; e outros demonstram virtuosismo em saltos com alto nível de dificuldade ou combinado com coreografias.

Desta forma, ao iniciar o processo, eu visava utilizar somente o trampolim para a criação de cenas, porém, ao longo da criação, achei interessante trabalhar com níveis diferentes com a presença de uma parede na parte anterior da cama elástica. A proposta não era fazer saltos nela (como a técnica de *trampwall*), porém criar um fundo ao trampolim e uma segunda altura de área de atuação. Assim, comecei a pensar em desenvolver interações com mais estruturas anexas: assim surgiu as duas aberturas na parede para a cena da viagem à Lua (para servir como portas da espaçonave) ou aparentar janelas de um edifício; e dois pisos ao lado de cada lateral

do trampolim (assemelhando-se à estrutura usual do trampolim no esporte, que possui duas mesas laterais com colchão para segurança), para pular do trampolim para elas e vice-versa.

Inicialmente, ao contatar os arquitetos Reynaldo Netto, Daisy Homrich e Lucas Busato, propus a construção da parede, porém eles sugeriram montar toda a cenografia com andaimes, mediante aluguel - eles seriam mais simples no processo de execução e financeiramente mais viáveis. Concordei com a ideia, e as duas estruturas laterais ganharam um nível a mais (visto que a menor altura de um andaime é de dois níveis). A estrutura finalizou, além da cama elástica (com área de 5mx3m), com cinco andaimes no total (três atrás para compor a parede, no total de 3,3m de altura) e duas ao lado do trampolim (cada uma com 2m), com as madeiras monocromáticas revestindo-os. De forma geral, o projeto inspira-se no estilo construtivista russo e à encenação meyerholdiana.

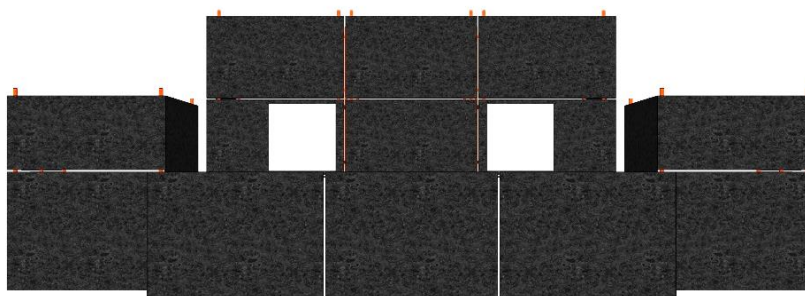


Figura 42: vista frontal da cenografia, assinada por Reynaldo Netto, Daisy Homrich e Lucas Busato. Fonte: acervo pessoal.

Como era um atleta de trampolim, que pulava da superfície elástica de volta à ela, e não de *trampwall*, nunca tive experiência em interagir com estruturas em diferentes níveis. Sendo assim, para vivenciar a proposta (principalmente das cenas em que havia uma queda do nível mais alto da estrutura para o trampolim), aluguei um andaime durante uma semana para ensaiar e testar suas possibilidades. Com a ideia inicial das estruturas atrás da cama elástica terem 5 metros de altura, visualizei rapidamente a sua impossibilidade na prática, visto a grande altura almejada. Eu conseguia saltar alto no trampolim nesta altura, desta forma utilizei este parâmetro imaginando que conseguiria saltar de uma estrutura deste nível. Porém o medo de altura se instaurava e percebi que não era preciso tanta elevação para atingir o efeito desejado; assim o projeto final firmou-se em 3,3 metros.



Figura 43: ensaio com o andaime no espaço Psico Zone. Fonte: acervo pessoal.

Os ensaios com os andaimes também possibilitou perceber as suas grandes instabilidades, visto que eles balançavam ao me portar acima deles. Por mais que acordamos em incluir mais estruturas diagonais nos andaimes (responsáveis por conceber firmeza à estabilidade), eles sempre oscilam um tanto. Não enfrentei esta situação como um problema, visto que a imprevisibilidade e inconstância das superfícies podiam conferir um estado maior de energia, atenção e decisão – qualidades que justamente pesquisava nos movimentos e que são adjacentes às acrobacias. Sendo assim, o espetáculo conta com quatro áreas diferentes de atuação: o palco do teatro propriamente dito, o trampolim, suas laterais e seu fundo (seja nas aberturas como acima).

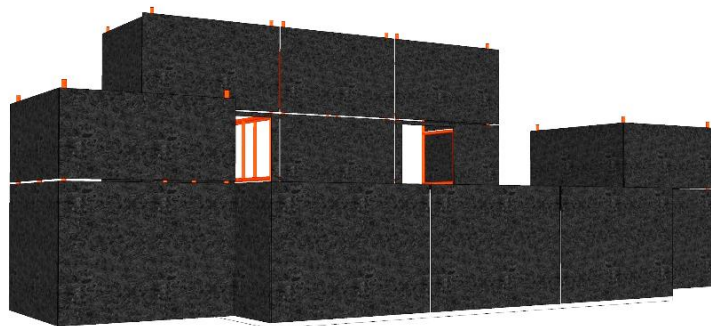


Figura 44: vista diagonal da cenografia. Fonte: acervo pessoal.

ILUMINAÇÃO

Na criação das cenas, sempre imagino conjuntamente a atuação da luz às minhas ações: as sequências, os recortes, a temperatura, a sincronicidade com os movimentos, se contracenno... Visualizo-a para criar uma composição com o objetivo de potencializar a atuação e a trilha no seu estímulo à imaginação do espectador. Assim como a cenografia disponibiliza grandes possibilidades de utilização do espaço, conferindo também amplas ideias para a dramaturgia da luz: os espaços entre as placas de madeira podem ser destacados por uma luz contra ou a tela vazada do trampolim permite uma iluminação de baixo.

No desenho de luz, assinado por Lucca Simas, trabalhou-se com *spots* em todas as direções (contra, em direção, em cima, embaixo, aos lados do trampolim), sendo objetiva e direta nos pontos focais, criando atmosferas e recortes, valorizando as imagens e as sensações decorrentes. Tendo uma sincronicidade entre a iluminação, movimento e trilha sonora, a iluminação é caracterizada e alterada, assim como a atuação, de forma dinâmica e ágil.

FIGURINO

Com a constituição de cenas independentes, o figurino se ajusta às necessidades e à poética requerida pelas mesmas. Sendo os movimentos, em sua maioria, de aspecto acrobático, queria me distanciar do universo dos uniformes e roupas de ensaio para uma formalidade, assim como Charles Chaplin ou Buster Keaton realizam acrobacias com roupas sociais. Desta forma, a ideia inicial era vestir calça, camisa e casaco formais, colete e gravata. Porém, com os movimentos com grande amplitude, velocidade, direções e suspensões no ar, desajustes eram comuns (como camisa fora da calça e a subida da camisa nos pulos no trampolim) e que me incomodavam.

Desta forma, tive a ideia de trajar um macacão, com a união dos tecidos entre o tronco e as pernas. Este se tornou a roupa base das cenas, cujos elementos adicionais (colete, gravata, figuras de velcro) alteram a composição da figura: figuras de velcro transformam o colete em uma roupa de astronauta, gravata e casaco constituem um traje formal ou tecidos elásticos anexados nas laterais assemelha-se

a um *wingsuit* utilizados em saltos de paraquedismo. A indumentária tem em geral cor mais clara, pois, assim como esta tonalidade é exigida dos atletas de Ginástica de Trampolim, favorece uma melhor visualização dos movimentos. As roupas foram feitas sob medida pelas designers de moda Victória Capaverde e Stanzi Fensterseifer.



Figuras 45-51: croquis do figurino, assinados por Victória Capaverde. Fonte: acervo pessoal.

TRILHA SONORA

Para a composição da trilha sonora, realizei uma pesquisa de músicas ecléticas que refletissem os plurais estados das cenas. Desta forma, contém fundos instrumentais ou vocais, produzidos por instrumentos ou tecnologia e estilos tanto orientais como ocidentais: tambores *taiko* japoneses, tambores africanos, músicas clássicas do teatro *kabuki* japonês, trilha sonora de jogos de computador (“Max Payne”), trilha sonora de filmes (“Um corpo que cai”, “Gravidade”), música popular

brasileira (Chico Buarque), pop/rock (*Imagine Dragons*, *Bastille*), eletrônica/dance (*AES DANA*, *DJ Tobu*) e *avant-garde* (Laurie Anderson).

DESCRIÇÃO CENAS

Prólogo

Um corpo que cai

A introdução ao espetáculo é inspirado no longa-metragem de suspense “Um corpo que cai” (*Vertigo*), do diretor britânico Alfred Hitchcock (1899-1980), lançado em 1958. O filme conta a história de um ex-detetive que é forçado a uma aposentadoria precoce devido a um incidente durante uma perseguição em telhados de prédios: ao escorregar, ele pende na beira de um edifício e presencia a queda de um policial que falha em ajuda-lo. O episódio o leva a desenvolver acrofobia (medo extremo de altura; acro=altura, elevado, extremo; também auxilia a compor a palavra acrobacia) e vertigem (sensação irreal de movimento do ambiente que o cerca). Para representar esta condição, foi a primeira obra audiovisual a utilizar o zoom Dolly, um efeito de câmera que distorce a perspectiva para criar desorientação, sendo este muitas vezes referido como “efeito Vertigo”.

O diretor Alexandre Dill, do Grupojogo de Experimentação Cênica (no qual eu faço parte), me falou uma vez que, para ele, a primeira imagem define o espetáculo e o que virá a seguir. Desta forma, a cena, sem expor pretextos, apenas apresenta uma *queda*. Ao me portar no nível mais alto da cenografia, queria que esta abertura fosse rodeada de mistério, sem ainda revelar o cenário: desta forma, com o corte seco da iluminação no momento da queda, não há como observar o local de chegada e deixando uma lacuna no lugar onde antes eu me encontrava.

PARTE I

A QUEDA

Cena 1

A descoberta da gravidade

Na primeira cena do espetáculo, reflito sobre a descoberta da gravidade pelo cientista inglês Isaac Newton (1643-1727). O interesse por parte da Ciência sobre a atração dos corpos em direção à Terra era estudada desde o filósofo grego Aristóteles (384 a.C- 322 a.C), que nas suas primeiras tentativas de explicação, concluiu a ideia de que o peso era diretamente relacionado à velocidade da queda. Esta noção foi comumente aceita até o cientista italiano Galileu Galilei (1564-1642), demonstrar que todos os objetos, retirada a resistência do ar, caem com uma mesma força de aceleração. O paradigma aceito hoje, entretanto, é o entendimento de Newton, que ao tentar compreender o que mantinha a Lua no céu, viu uma maçã cair, e a partir daí entendeu que o astro não estava simplesmente suspenso, mas sim encontrava-se continuamente em queda. Desta forma, em sua obra “*Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*” (1687), elabora e descreve as leis da gravitação universal e as leis de Newton – as leis dos corpos em movimento.

A lei da gravitação universal conclui que dois corpos que possuem massa se atraem mutuamente com uma força proporcional à ela e inversamente proporcional ao quadrado da distância que separa seus centros de gravidade. A primeira lei de Newton diz respeito à inércia, na qual todo corpo continua em seu estado de repouso ou de movimento uniforme em uma linha reta, a menos que seja forçado a mudar seu estado por forças aplicadas sobre ele. O segundo postulada refere-se ao princípio fundamental da dinâmica: a mudança de movimento é proporcional à força motora impressa, e é produzida na direção de linha reta na qual aquela força é aplicada. O terceiro princípio, ou da ação e reação, declara que à toda ação há sempre uma reação oposta e de igual intensidade: as ações mútuas de dois corpos um sobre o outro são sempre iguais e dirigidas em sentidos opostos (NEWTON, 1729, p. 19-20).

O embasamento científico me despertou muito interesse para compreender o *movimento* em si e as suas relações físicas como gravidade, queda, impulso, força, peso, deslocamento e rotação. Estas estão contidas inerentemente na dinâmica acrobática, cujos aspectos são a base da minha pesquisa de movimento e consequentemente evidenciados na experimentação cênica de todas as cenas.

Assim, no espetáculo exploro estas relações que situam-se, na primeira parte, entre o meu corpo e o solo imaleável; na segunda, entre o meu corpo e a superfície elástica.

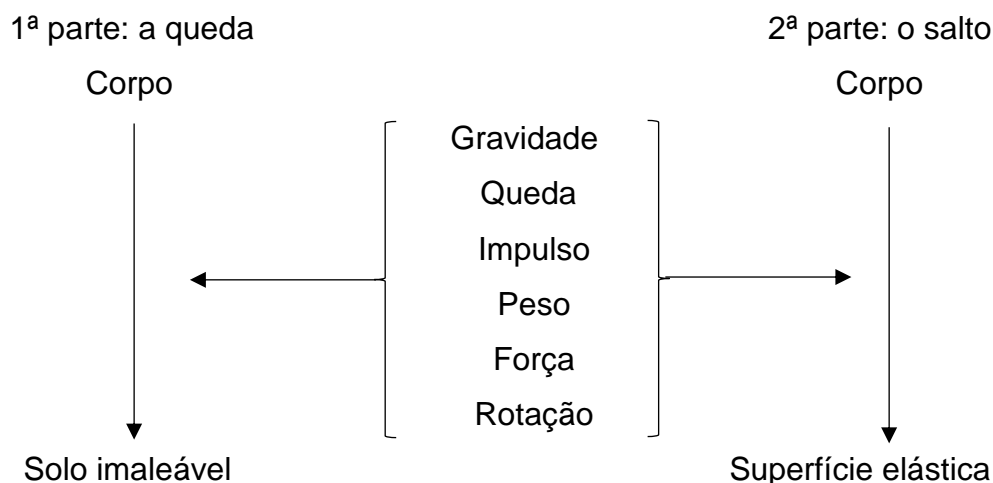


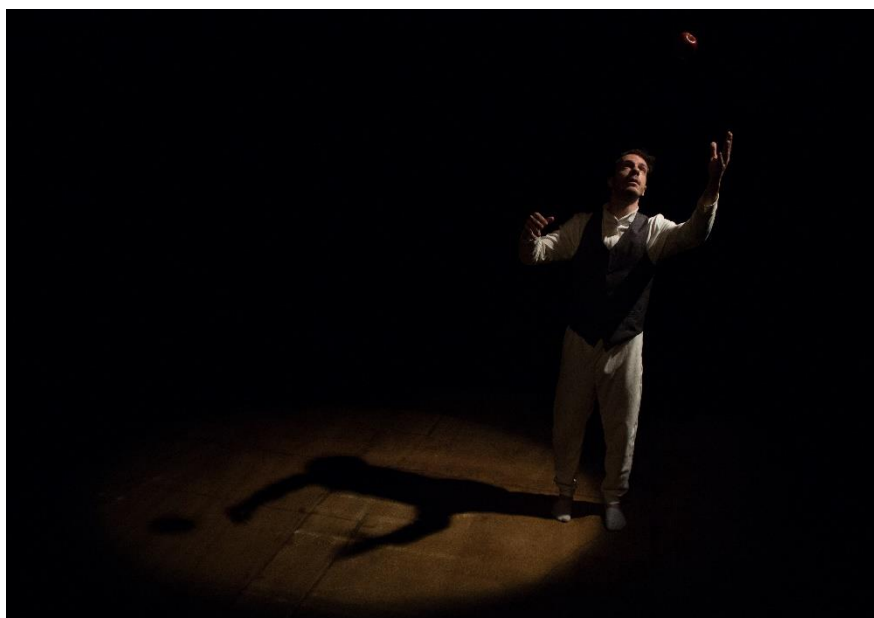
Figura 52: figura que exprime os fenômenos físicos investigados pela relação do corpo com a superfície rígida e elástica, respectivamente referentes à parte um e dois do espetáculo.

Desta maneira, as leis puramente físicas descritas anteriormente encontram-se aqui à serviço da arte, ou seja, a diferença é que agora o objeto de análise desloca-se de um corpo externo para o próprio corpo do pesquisador. O texto que é dito nesta primeira cena¹⁹, retirado do vídeo-documentário *Fall after Newton* (“A queda depois de Newton”, de 1987) - que reconta 11 anos de desenvolvimento da técnica do Contato-improvisação desenvolvida pelo dançarino estadunidense Steve Paxton (1939-) -, ironiza esta questão. Enquanto a ciência priorizou o estudo analítico do movimento, o objeto de estudo das artes do corpo passa a ser o próprio corpo em suas instâncias técnicas e/ou subjetivas: a Física debruça-se sobre a lei matemática da queda, enquanto no trabalho interesse-me, a partir da técnica com esta “física viva”, a experimentação da *sensação de cair* – ou, seja, o estado psicofísico – criando imagens e situações.

Conjuntamente com o texto, realizo uma sequência de movimentos baseado na técnica do malabarismo e manipulação de objetos. Enquanto que este método circense é feito usualmente com pelotas, claves ou argolas, na cena jogo com uma maçã; brincando com a semelhança desta com as esferas habituais e com a situação da “descoberta da gravidade”, relacionando-a satiricamente com o texto e conferindo

¹⁹ “Quando uma maçã caiu em sua cabeça, Isaac Newton se inspirou a descrever suas três leis do movimento. Estas se tornaram o fundamento de nossas ideias sobre a Física. Sendo essencialmente objetivo, Newton simplesmente ignorou como era a sensação de ser a própria maçã”.

uma camada poética na cena. Para criar o manuseio do objeto, detive-me sobre meu repertório de movimentos baseados em vivências anteriores como a Biomecânica Teatral e a manipulação de objetos propriamente dita. Entretanto, a técnica aqui não é empregada com seu objetivo virtuoso, para impressionar ou testar capacidades; mas sim é utilizada como base para a criação de novos movimentos à serviço da dramaturgia. Assim, criei deslocamentos com a maçã inspirados nas três leis de Newton (inércia, dinâmica e ação e reação), assim como experimento possibilidades de trajetórias circulares em relações com outras partes do corpo (passar atrás das costas, debaixo da perna) e referências à gestos ou ações (a colhida do fruto proibido).





Figuras 52-54: *A descoberta da gravidade*. Foto: Amanda Gatti.

Cena 2

A conquista da gravidade

A “sensação de ser a própria maçã”, ou seja, a percepção da queda, é recorrente em todas os quadros do espetáculo. Entretanto, é nesta segunda que ela é mais evidenciada como uma proposta de cena. A ideia desta cena é instaurar, sob o viés do movimento, a situação de estar continuamente em queda apesar das sucessivas tentativas de erguer-se. Sob o viés poético, a concepção reflete sobre a incansabilidade dos inúmeros esforços de reerguimento que passamos, apesar de tudo nos obrigar constantemente a cair. Desta forma, imaginei um estímulo para criação baseado na modificação da força que nos puxa “para baixo”: muito se discute acerca da “gravidade zero” (motivada principalmente pelo interesse no espaço sideral), porém como seria imaginar um ambiente em que ela fosse maior do que a da Terra (aproximadamente 10 m/s^2)?

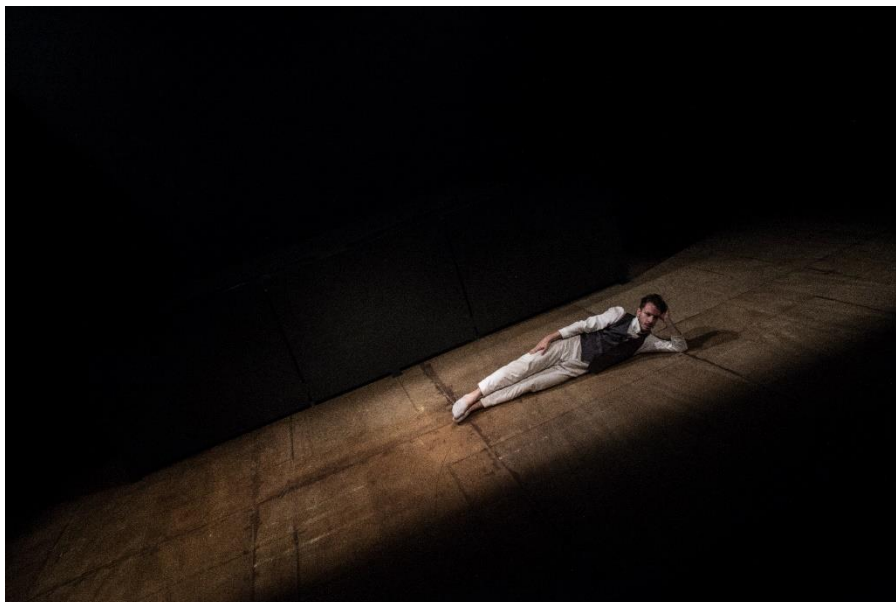
Vivenciamos, no nosso dia-a-dia, muitos obstáculos que nos colocam para baixo, e, apesar de todas as tentativas de levantar, eventualmente temos o sentimento de incapacidade ou algo nos derruba novamente, ocasionando uma sequência de quedas. Portanto, represento a manifestação desta sensação de repressão, sufocamento e opressão incessantes através de uma partitura corporal baseada na queda do corpo ao chão provocada por esta “força invisível” continuamente imposta. Esta invisibilidade do que me faz despencar se relaciona com a abertura da

interpretação: as quedas podem assumir um sentido literal ou figurado. Não designo uma história propriamente dita: a cena é calcada basicamente pela corporalidade, que demonstra a minha jornada nesta atmosfera de instabilidade e o embate puramente físico entre os vetores opostos para baixo (objetivo do meio externo) e para cima (a intenção do âmbito interno).

Entretanto, há uma dramaturgia do ator: o *leitmotiv* que traço é a conquista desta “gravidade”. No início da cena encontro-me completamente deitado e entregue à esta potência que atua sobre todo o meu corpo, como se desconhecesse o lugar que me situo. Gradualmente, experimento, a partir de diferentes partes do corpo, me “desprender” desta força; que parece alternar sua atuação entre estas partes e que são “liberadas” aos poucos. Procuro dar um grande enfoque ao segmento corporal que está sendo empurrado para baixo. Para o tanto, utilizei princípios de fragmentação corporal baseada na técnica de Mimo Corpóreo. Neste método, na ação de puxar ou empurrar (sem a presença do obstáculo concreto), por exemplo, os braços assumem uma posição imóvel, na qual denominamos ponto fixo; assim, para gerar o efeito da ação, é o tronco que se move em direção contrária. Desta forma, para criar a ilusão de que há realmente uma força que age sobre as frações do meu corpo, os movimentos são fundados essencialmente sobre oposições corporais, que nada mais é do que a concretização física do conflito a gravidade e o corpo. As direções opostas à intenção do movimento também evidenciam o impulso gerado ou a “semente” da ação.

Após a “habituação” com esta norma, vem a instabilidade. Assim, as quedas agora começam a tomar dimensão do corpo todo. A inspiração para esta cena foi baseada em um trecho do espetáculo *La veillée des abysses* (2003), do artista suíço James Thiérrée (1974-). Experimento as possibilidades de desequilíbrios, e em um processo de “estruturação” e “ossificação” do corpo, prossigo nas tentativas de me erguer até finalmente me encontrar de pé e “dominar” a gravidade. Como um bebê, que para se adaptar à posição corporal vertical vivencia muitas quedas neste processo de aprendizagem, preciso agora redescobrir o caminhar. Desta forma, conduzo minhas pernas para dar os primeiros passos - como se estivesse ensinando-as a encontrar sua autonomia - e a nova perspectiva que se cria a cada movimento da passada é que ela é constituída por uma queda. Desta forma, simultaneamente, é ouvido um trecho da música *Walking and falling* (1982), da artista estadunidense

Laurie Anderson (1947-), que traduzo simultaneamente²⁰. A música, inserida no contexto do espetáculo, reflete o qual inerente a queda está até mesmo nos detalhes imperceptíveis, e que, paradoxalmente, nos utilizamos dela para continuar seguindo sempre em movimento, em frente.



²⁰ “Você está andando/E você nem sempre percebe/mas você está sempre caindo/A cada passo você cai ligeiramente para a frente/E depois se impede de cair/De novo e de novo, você está caindo/E, em seguida, impedindo-se de cair/E é assim que você pode estar andando e caindo ao mesmo tempo”.



Fotos 55-57: *A conquista da gravidade*. Foto: Amanda Gatti.

Cena 3

O mito de Sísifo

Também vi Sísifo extenuando-se e sofrendo; empurrava um bloco imenso com ambas as mãos. Na verdade, ele o arrastava até o cume, sustentando-se com os pés e as mãos; mas quando estava a ponto de finalmente atingir o alto do morro, o peso excessivo o impelia para baixo. Novamente então, a pedra impiedosa rolava para o vale. Entretanto, ele reiniciava o trabalho e empurrava-a, a ponto de ter o corpo banhado de suor, ao redor de sua cabeça, porém, pairava uma nuvem de poeira.

- Homero, *Odisseia*

A terceira cena do espetáculo é baseada no mito de Sísifo, contado a partir da perspectiva de um ensaio de mesmo nome (2017) do escritor franco-argelino Albert Camus (1913-1960). Segundo a lenda grega, Sísifo foi o mais inteligente e astuto dos mortais, sendo o fundador e primeiro rei da cidade de Corinto. Entretanto, tinha tendências ardilosas, que o levou a ser condenado pelos deuses por traição. Embora os motivos de suas acusações diverjam, a condenação encaminhada à Sísifo foi de rolar um rochedo incessantemente até o cume de uma montanha, sendo que, toda vez que a pedra atingisse o topo, voltava a cair monte abaixo até seu ponto de partida – obrigando-o a refazer a tarefa repetidamente por toda a eternidade.

A rocha que, por seu próprio peso, despenca da montanha, invalida completamente todo o esforço despendido. O trabalho inútil e sem esperança caracteriza a mais terrível punição para um homem como Sísifo: esperto e rebelde, que durante sua vida conseguiu denunciar um deus, enganar a morte, fugir do inferno

e se esconder das divindades. Para Camus (2017, p. 122), após ter completado sua incumbência, o momento em que Sísifo contempla a queda da pedra por alguns instantes à planície de onde deve reerguê-la é o que qualifica o mito como trágico, pois o seu herói é consciente de seu destino. Desta forma, sua pena não é o trabalho físico, mas sim a lucidez da inutilidade e fracasso inexorável da tarefa e sua condição impotente e miserável; cujo tormento o consome após sua recém e efêmera vitória: “onde estaria, de fato, a sua pena, se a cada passo o sustentasse a esperança de ser bem-sucedido?” (ibidem, p. 123).

Neste ponto, ao descrever o trabalho rotineiro, cansativo e sem esperança, Camus estabelece (idem) um paralelo com o trabalhador operário, que trabalha todos os dias nas mesmas tarefas. Sísifo, então operário dos deuses, mediante um castigo sem liberdade que demonstra a força dos deuses mitológicos sobre os mortais, também inspirou a expressão “trabalho de Sísifo”, para designar toda função aparentemente interminável ou inútil. Desta forma, o suplício de um ser que se ocupa exaustivamente em completar “nada” foi analisado especialmente por Camus para refletir sobre a existência humana e o absurdo. Este último é um resultado paradoxal do conflito ocasionado entre a tendência individual de buscar significado inerente à vida e a incapacidade humana de encontrá-la, devido à falta de sentido provida pelo universo, a certeza da morte e a finitude do conhecimento. Assim, no ensaio, Camus (ibidem, p. 19) conclui que “só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia”.

Entretanto, o filósofo acredita que o suicídio não é uma solução para a condição absurda da existência, pelo contrário, é uma fuga e que não resolve a questão primordial. Desta forma, a única opção viável além do suicídio físico ou filosófico (a aceitação de uma realidade religiosa e espiritual fora de alcance) é a aceitação sem resignação da inevitabilidade do absurdo: nós podemos escolher viver neste mundo e projetar nosso próprio sentido e valor a ele, conferindo uma sentimento de liberdade que só é medido pela moral. Sendo assim, Sísifo, apesar de sua condição absurda, pode aceitá-la e portanto, encontrar uma motivação e felicidade para continuar realizando sua tarefa. Desta forma, seu esforço ininterrupto que ergue a rocha é o que o faz maior que os deuses, é o que o faz humano: “convencido da origem totalmente humana de tudo o que é humano, cego que deseja ver e que sabe que a noite não

tem fim, ele está sempre em marcha. A rocha ainda rola (...) A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz” (ibidem, p. 124).

Gosto muito de trabalhar sobre a literatura como fonte para o processo de criação pois, além de me oferecer novos universos e atmosferas, procuro a “vida” contida no texto para sua adaptação cênica. Para a representação do castigo de Sísifo, identifico nas palavras de Camus as “qualidades” que me permitem acionar um imaginário e conjuntamente se manifestar cênica e corporalmente, como, por exemplo, em “corpo tenso ao levantar a pedra” (ibidem, p. 122). Entretanto, muitas vezes podemos ter inferências a partir de passagens de forma indireta: o cansaço devido aos esforços das repetições e a liberdade criativa em relação ao tamanho e o peso da pedra, que não são mencionados explicitamente. Sendo o mito baseado em crenças, muitas versões se dedicam a contar a história com caráter objetivo, sem entrar em suposições acerca da criação de uma fantasia minuciosamente descritiva da ação – Camus, por outra via, foi engenhoso em sua descrição poética, como em suas próprias palavras: “os mitos são feitos para que a imaginação os anime” (idem).

Sendo assim, o escritor, sobre a erguida da pedra morro acima, conta:

vê-se apenas todo o esforço de um corpo tenso para levantar a pedra enorme, rolá-la e fazê-la subir uma encosta, tarefa cem vezes recomeçada. Vê-se o rosto crispado, a face colada à pedra, o socorro de uma espádua que recebe a massa recoberta de barro, e de um pé que a escora, a tensão dos braços, a segurança toda humana de duas mãos cheias de terra. Ao final desse prolongado esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a meta é atingida [...] Vejo este homem redescer, com o passo pesado. (idem).

Desta forma, traduzo para a cena, sob a ótica de Camus, a árdua tarefa de Sísifo com a composição de um corpo rígido, estirado, exausto; com membros tensos, crispados, sujos, calejados; movimentos pesados, com grande esforço, oposição de forças e com respiração ofegante. Para representar o grande envolvimento, sua grande dificuldade de movimento e dispensa de energia do herói com a pedra, Camus envolve todo o corpo de Sísifo em sua batalha contra a gravidade. O trecho “um rosto que padece tão perto das pedras já é pedra ele próprio!” (idem) foi a epifania para desenvolver a cena partindo da poética de Camus, onde a minha cabeça fosse cercada por algo que simulasse uma pedra, e assim, brincar com a figura desta “máscara” – sendo por

vezes cabeça, por vezes pedra, simulando o ponto de encontro e fusão desta relação simbiótica entre os dois seres.

Assim, Camus ilustra a sua ideia da ação de Sísifo ao empurrar a pedra portando-se de frente, com o rosto e peito colados à ela, as pernas e braços escorando e mãos sustentando-a. Entretanto, na adaptação, trabalhei improvisadamente sobre as variadas maneiras de subir e descer a pedra (ou a minha cabeça): de frente, costas, lado, com rolos e rolamentos, etc. Uma estratégia que me inspira criativamente é analisar as ações que utilizarei afastando-as do contexto narrativo que me encontro, buscando por associações ou equivalências. Por exemplo: Sísifo carrega a pedra; porém, para encontrar formas diferentes, trabalho sobre a condição geral de carregar e/ou sustentar: alguém que porta um pesado balde da água, as mulheres carregadoras de cestas de roupas, a figura de Atlas ou experimentação com um objeto concreto. A equivalência, portanto,

é a capacidade de achar uma ação, uma forma, uma imagem, uma estrutura dinâmica, uma cena, um pensamento que corresponda ao ponto de partida, sem ser idêntico. A equivalência usa forças parecidas, mas não iguais, transporta as mesmas regras de um mundo a outro, é análogo a tradução. (VARLEY, op. cit., p. 52)

Assim, estas narrações implícitas, ilustrações escondidas ou motivações enriquece o trabalho de criação com detalhes que não são necessariamente decifrados pelo espectador (ibidem, p. 49), entretanto, auxiliam no encontro de um tônus corporal equivalente da ação que me permite controlar se esta é real ou apenas exposta exteriormente: “objetos e situações reais obrigam o corpo a reagir e a se adaptar; a imaginação, ao contrário, contenta-se mais facilmente com a descrição e com a aproximação” (ibidem, p. 66). Sendo assim, colabora para a ação não ser necessariamente realística, mas sim real, recriando em cena “um equivalente da força ativa na vida diária” (ibidem, p. 69). As mínimas ações como ver algo, por exemplo (se realmente observado e não fingido), altera perceptivelmente a tensão na coluna, e portanto se explora o que está na essência da ação. Sendo assim, deixo de me guiar conceitual e formalmente, mas sim através da intenção contida na ação, confiando na inteligência do corpo (ibidem, p. 66). Consequentemente, na cena, ao empurrar a pedra, meus braços estão, a todo momento, flexionados, contendo o impulso necessário. Se eles ficam visivelmente em sua extensão máxima, isto impede de continuar a ação também na imobilidade (ibidem, p. 67) ou de crescê-la.

O percurso pela encosta da montanha é imaginário, percebido através de uma convenção dada pela diferença de níveis da minha cabeça (ou a pedra) no espaço: na superfície quando ela se encontra no chão ou no topo da montanha quando me encontro de pé, sendo que a trajetória por entre estes dois pontos é oblíqua. Após feito um percurso de ações uma vez, repito-o de forma mais ágil, como se a sequência fosse apresentada acelerada. No começo da terceira vez, o espectador já entendeu onde começa a primeira ação; desta forma, a repetição incessante da tarefa de Sísifo é expressada.

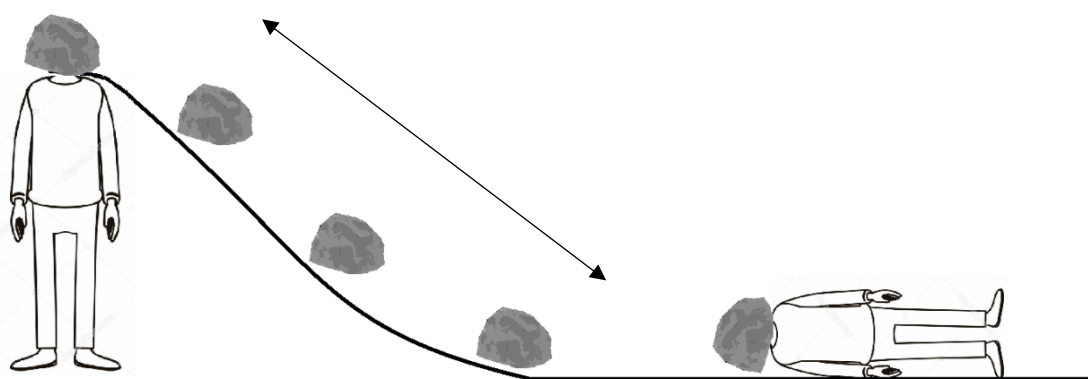


Figura 58: rascunho de um desenho para concepção da cena. Fonte: acervo pessoal.

Com a cabeça inteiramente tomada pela máscara pétrea, me utilizei muitos dos princípios da Máscara: a intenção da ação percebida integralmente pelo corpo, sua dilatação, o ritmo calmo, a descoberta a cada movimento, a intensidade, economia e limpeza gestual, independência articular do corpo, o fluxo de energia e a entrega. Integrei também a noção de oposição da técnica do Mimo Corpóreo para evidenciar um grande peso da pedra. Assim como nos gestos de Sísifo, me vali das qualidades de movimento da ação básica de *empurrar* de Rudolf Laban, caracterizada por ser lenta em seu tempo, direta no espaço e forte no seu peso. Tendo a cabeça como rocha, as acrobacias, mais especificamente os rolos, rolamentos e inversões, constituíam soluções criativas e coerentes que produzem o próprio efeito de rodar da pedra.





Fotos 59-61: *O mito de Sísifo*. Foto: Amanda Gatti.

Cena 4

A ponte, o horizonte

“A ponte, o horizonte” é a quarta cena do espetáculo. Ela é baseada no conto homônimo do escritor brasileiro Marcelino Freire (1967-), presente na obra “BaléRalé” (2003). A cena, subsequente à de Sísifo, prossegue como uma extensão da reflexão do tratado filosófico de Camus, atentando-se sobre o suicídio ou a queda do corpo físico. O texto, sem implicar na elaboração de uma história propriamente dita, apresenta um homem que se encontra numa ponte aparentemente prestes jogar-se dela, porém se depara com uma multidão que testemunha a situação; atrapalhando-o na execução de tal ato, acarretando um conflito entre o personagem e as pessoas que o cercam.

Apesar da narrativa se caracterizar como um monólogo escrito em primeira pessoa, o discurso sugere destinatários: durante todo o tempo, o narrador-personagem dialoga e interage com seus pressupostos interlocutores que presenciam o caso. Porém, há somente um enunciador, que não desaparece nem dá voz à outrem: há a presunção de uma conversa em que só ouvimos um lado da mesma. Desta forma, não identificamos as vozes e ações do público que interage, mas podemos compreendê-las pois o locutor, através do jogo da repetição das frases direcionadas a ele ou das respostas dadas por ele, as impregna e as interpreta em um processo

dialógico constante. Assim, o personagem expressa sozinho os dois lados da recorrente relação fática²¹, que é efetivada através de um recurso elíptico²². Essa norma, baseada na suposição, exige do leitor uma participação da cena, pois tendo acesso somente às respostas ou reações, necessita formular e reorganizar mentalmente as perguntas e alocações ditas ou só “ouvidas” pelo personagem, trazendo assim sentido às mesmas (BETAZZA, 2016, p. 177).

Na adaptação do conto à cena, este processo de entendimento e diferenciação das camadas discursivas proferidas pelo personagem, através da aceitação desta convenção que é própria do conto literário, é muito importante para que o público não interprete a situação com um aspecto “esquizofrênico” devido à ausência dos personagens, assim como suas vozes propriamente ditas. Porém, este ângulo de vislumbrar a cena, mesmo por um instante, com uma carga poética de luta de um homem sozinho contra “vozes na sua cabeça” - ecoando votos de incentivo à violência contra si próprio, por exemplo - pode ser válido, ao se relacionar com a questão dos embates psicológicos sofridos pela parcela da população com tendências suicidas.

Este “diálogo de uma pessoa só”, em que se manifestam várias vozes em uma, foi um fator primordial para a escolha de adaptação do texto, pois evoca uma carga dramática cujo potencial permanece na conseqüente transposição cênica. Na leitura, o conto evoca uma participação ativa do leitor-ouvinte; na cena, este papel é transportado ao espectador, que assume a posição do interlocutor que conversa com o personagem. Assim, potencializo este efeito ao selecionar alguém da plateia e, ao mirá-lo, o atribuo as relações dadas no conto (o policial, o fotógrafo, etc.). É através do vínculo entre o narrador e testemunhas que o autor tece os encadeamentos dos acontecimentos que sucedem, desfiando a narrativa, em um processo constante de inserir novos elementos. É a partir da construção gradual que se cria as camadas de imagens (o policial que chega, o fotógrafo que registra, a multidão que se forma, etc) que nos contextualizamos das situações que ocorrem.

Desta forma, para estabelecer na cena uma relação clara e crível que um diálogo realmente ocorre entre o personagem e os transeuntes ali presentes, é exigido

²¹ No campo da linguagem, fática é uma função que permite estabelecer a comunicação entre os interlocutores. É, portanto, definida como aquela que se centra no canal de comunicação e estabelece uma relação (contato) com o emissor da mensagem, da mesma maneira que ele se preocupa e procura saber se está sendo devidamente compreendido pelo receptor.

²² A elipse é uma figura de linguagem que acontece quando há a omissão de um termo que pode ser subentendido no texto.

muito o exercício da minha imaginação. Mais do que visualizar as pessoas que interagem, preciso me concentrar muito em ter o domínio sobre o tempo das frases que são “direcionadas”. Assim, não posso falar imediatamente uma após a outra: é necessário ter a “escuta” ficcional das sentenças. Assim, deve-se ter uma breve pausa - não vazia, mas sim sustentada pelas diferentes opiniões e ações “fantasiosas” dos civis - para então ser procedida da minha reação; processo então que influencia e altera o ritmo entre os assuntos, confere um valor crível à interlocução e concebe assim uma comunicação legítima.

A imaginação é também invocada na visualização da situação que se instaura. O personagem encontra-se em uma ponte e ameaça se jogar dela para dar fim a própria vida, ou seja, está em um nível suficientemente alto e disposto em sua beira, com risco de queda. Desta forma, me coloco no nível mais alto do cenário, pois o risco da queda do personagem é iminente durante todo o conto, e portanto, deve estar da mesma forma na cena. Consequentemente, a estética do risco se faz presente para provocar o estado físico: o risco da ação real (a queda) não permite a ingenuidade do fingimento e simulação da condição psicofísica do ator. O lugar desconfortável de instabilidade causada pela altura e a possibilidade de queda traz autenticidade ao estado físico adjacente a ação. Assim como o personagem, não posso negar a circunstância em que me insiro. A ação, na cena, não chega perto à ameaça real (em que não há tela de proteção abaixo, por exemplo), mas o lugar que me coloco permite ao menos vivenciar uma *sensação de* (e portanto, de estado físico).

Sendo a única cena que “aparentemente” não possui acrobacias, elas estão presentes interiormente sob o processo de equivalência. Aqui compreendi a sugestão de Julia Varley de “retirar o movimento e encontrar um equivalente”, pois mesmo que o tom da cena tenha um aspecto realista, procurei inserir, em vez do corpo, as sensações de uma ação acrobática de forma internamente análoga. Assim, a natureza acrobática da desorientação, risco, medo, ritmo e decisão refletiam-se nos impulsos, na postura, nas intenções, na fala, no olhar, no tônus e nos gestos.

O estado físico que se cria, portanto, é de alerta e tensão, consequência do embate constante entre o meu medo de altura com a coragem; como se andasse na corda bamba entre as sensações. Há o estado de agitação interior, motivados pela perturbação e intenção desesperada do personagem de realizar tal ato extremo, que se manifesta em aspectos momentâneos de imediatismo, urgência, ansiedade e

adrenalina que permeiam todo ritmo da cena. Entretanto, os pedestres, aos poucos, vão ficando impacientes com a apreensão longamente dilatada: as interrupções das frases do texto demonstram um processo de pulverização em que as inúmeras e diversas opiniões dos observadores se sobressaem umas às outras cada vez mais, demandando uma aceleração do tempo; somados à pressa do personagem que parece tentar dar conta de abafar todas as vozes e sobressai-las com o seus argumentos.

Isto se relaciona com o dinamismo, imediatismo e volatilidade requeridos e ocasionados pelo mundo contemporâneo em constante movimento e relações humanas aceleradas, relacionadas à modernidade líquida de Bauman (2001). Desta forma, corroboram para o espetáculo em andamento, cujo marasmo ocasionado pela demora e relutância da decisão do personagem deve ser combatido, mantendo o público constantemente entretido e na expectativa do deleite pela possível queda. Para o tanto, a reverberação se dá corporalmente principalmente pelos joelhos, que ficam constantemente flexionados, consequência do corpo em prontidão, pró-ativo, em estado de atenção; postura de base que se assemelha ao *sats*, e que permite a prontidão das (re)ações. Assim, o estado deve atingir também o espectador, pois a estética do risco o coloca em um lugar entre a angústia e o deslumbre.

O ritmo vertiginoso atinge, do mesmo modo, a vocalidade através da aceleração, ofegância e inconstância da respiração. De fato, o próprio texto de Marcelino Freire possui marcas linguísticas específicas que parecem funcionar como uma partitura de voz, que beneficiaram o processo de criação. Apesar de estar em uma ponte, há uma abertura do conto em relação à interpretação de onde ela se localiza: desta forma, imagino que se situa na cidade, como se fosse uma passarela ou viaduto. Ao estar no patamar mais elevado da arquitetura cênica, da mesma forma que visualizo o personagem que dialoga com os transeuntes sob a ponte, eu interajo com o público presente que se encontra em um nível mais abaixo. Desta forma, a projeção da voz é exigida em maior necessidade, para simular o efeito de estar gritando com o público que se encontra de certa forma distante; mas também devido ao fato que a maioria das intenções da personagem se encontra em estados permutados de raiva (trabalhei sobre verbos como vociferar, esbravejar, reclamar, protestar, contestar, se queixar, exigir, etc).

Pode-se constatar a fúria pois, sempre em linguagem coloquial, o personagem profere uma inesgotável torrente de insultos, palavrões, polêmicas e ironias, que poderia expressar o desequilíbrio emocional do narrador. Assim, trechos como “Vão todos se foder!” e “A morte é minha, ouviu? Mi-nha!”, se evidenciam a elevação do som, o grito furioso; e especialmente no segundo exemplo, há o prolongamento da primeira sílaba, a tônica, onde está depositada a ira. Podemos notar, portanto, a saliência da articulação da voz que luta e afronta a aglomeração, que aos poucos esvaece as forças remanescentes do personagem para tomar a decisão final. As ênfases do “ouviu?” e “mi-nha” fortalecem a necessidade que a mensagem seja atingida no ouvido do leitor, forçando-o a “despertar a audição e, também, receber o comando da interpelação. Assim, o leitor torna-se espectador de uma cena cotidiana juntamente com os transeuntes naquela ponte” (BETAZZA, op. cit., p. 182).

A presença de onomatopeias, exclamações e ruídos vocais como o desdém reincidente em “Ó, ó, não me diga que amanhã vai ser um novo dia” e “uh, uh, uh” de vaias não compõem vocábulos de fato, mas evidenciam um fluxo de pensamento, ironia desesperada e uma sufocante rejeição. Desaprovação esta que se manifesta principalmente nas vaias, que se apresenta com uma formação de uma agitação e tumulto que se revela em murmúrios ultrajantes que demarcam a dimensão cada vez mais intensa do conflito da trama. Para dar o efeito de multidão que se acumula cada vez mais, nos últimos instantes me volta de costas para a plateia, interagindo com pessoas que se aglomeram em volta, dividindo o espaço na ponte. Desta forma, a orientação da voz encontra-se em direção contrária ao público, o que implica em um esforço maior da projeção de voz. Esta posição evoca também uma fragilidade, devido ao crescente risco de limitar o campo de visão da beira. O fina demonstra um aparente desequilíbrio causado pelo “empurrão” da multidão, que provoca a reviravolta nas frases finais, condicionando o desfecho.

Assim, nesta cena proponho-me problematizar aspectos como a incapacidade de compreensão do outro, a marginalização dos indivíduos e a crítica ao sensacionalismo e espetacularização da violência, representada aqui, pelo autocídio, pela *queda dos corpos*. O enfoque dado é através de uma concepção de um visual urbano, cosmopolitano e contemporâneo, em que o personagem da cena é um trabalhador marginalizado, cuja vida é marcada por inconstâncias, incertezas, exclusões, desigualdades e vulnerabilidades, sendo assim, submetido à uma

cadência de perdas e sofrimentos. Assim como o psicanalista austríaco Sigmund Freud (1856-1939) associa o suicídio à condição de melancolia do indivíduo, em que, somado à sua sensação de não pertencimento, inadaptação e incompreensão do meio social, não consegue encontrar uma válvula de escape externa e assim direciona à si mesmo. Consequentemente, retrata a revolta, o não auto compadecimento: “Esses personagens estão em um ponto da vida em que o passo seguinte é morrer ou matar, explodir ou se explodir. É um momento extremo. Todos esses personagens me parecem pessoas que você poderia encontrar na rua e ouvir”²³.

Assim, o personagem compõe-se como um sujeito simples e empregado comum (“O que um homem vem fazer, sozinho, numa ponte? Ensopado, fodido como eu?”), que critica as formas tradicionais e convencionais de trabalho (“voltem para os seus empregos, seus escritórios, corram para os bancos”) cuja desesperança e falta de perspectiva (“não me diga que amanhã vai ser um novo dia”, “a esperança é a última que se fode”) contrasta o drama individual com a lógica perversa da exclusão que mantém a desigualdade social. A invisibilidade, desinteresse, desvalorização e negligência com esta classe social, em que o personagem ecoa em “depois vão dizer que sou eu que estou atrapalhando o trânsito”, remete à canção “Construção”, do músico Chico Buarque (1944-), que conta em versos um episódio em que um operário cai/se joga do alto de uma construção no horário de almoço²⁴.

Este paralelo justapõe as camadas de discurso das duas obras, que enriquecem a análise da sociedade e das relações de trabalho, recebendo uma dimensão crítico-social nos contextos urbanos. O sociólogo francês Émile Durkheim (1858-1917) disserta (2000) que o suicídio é influenciado pelo estado moral da sociedade e consequência de crises acontecidas em estruturas sociais. Neste sentido, a resolução do sujeito de suicidar-se toma outro valor, fazendo-nos refletir sobre a opressão do capitalismo progressista sobre a humanidade. Sendo assim, o pular da ponte, uma *construção* imersa no cenário urbano, se torna uma resistência (RODRIGUES, 2015, p.44). Na cena, apesar da interpretação do conto e sua relação com a música, ao meu olhar, o trabalhador comum é um proletário de terno e gravata, que, inserido no mundo

²³Fonte: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/espetaculos/noticia/2018/05/com-texto-de-marcelino-freire-bale-rale-leva-o-grito-dos-excluidos-ao-teatro-do-sescjih81heux05an01pac92q4imy.html>. Acessado em 10/03/19.

²⁴ “E tropeçou no céu como se fosse um bêbado/E flutuou no ar como se fosse um pássaro/E se acabou no chão feito um pacote flácido/Agonizou no meio do passeio público/Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”.

da metrópole, é camuflado entre seus iguais que permeiam o cinzento mundo industrial.

Desta forma, o ato de rebeldia do homem, que ao se submeter a ameaça de se jogar de uma ponte, atrai espectadores que acompanham o episódio. Salvo algumas unidades de resgate e transeuntes que tentam entender e dialogar com o homem (“Ah, quer saber porquê? Quer entender porquê?”; “Conversar? Isso é hora de conversar?”), o que deixa o público atento não é a piedade, empatia ou solidariedade, mas sim a curiosidade mórbida de presenciar algo não rotineiro. Para a sociedade do consumo, segundo o sociólogo francês Jean Baudrillard (1995), a curiosidade é um elemento que seduz o espectador pelo movente consumo de informações.

Entretanto, passado algum tempo de espera pelo acontecimento, em que o entretenimento parece não ultrapassar a extensão da interlocução, transforma-se em desejo das massas de vivenciar a violência. Um fotógrafo faz a cobertura (“Esse fotógrafo com esse flash na minha cara?”), e representa o sensacionalismo que os meios de comunicação e cultura de massa se utilizam da violência cotidiana²⁵. As situações de risco e exposição de morte caracterizam, segundo Tânia Pellegrini (2004, p. 25-26), uma pedagogia da violência, que, muito comum no mercado cinematográfico estadunidense, tem como objetivo a estetização e espetacularização, e conseqüentemente, mercadoria.

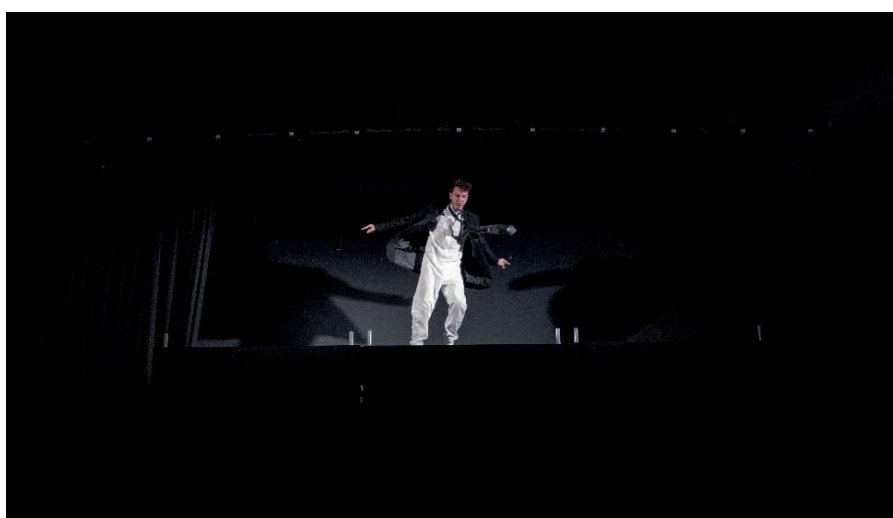
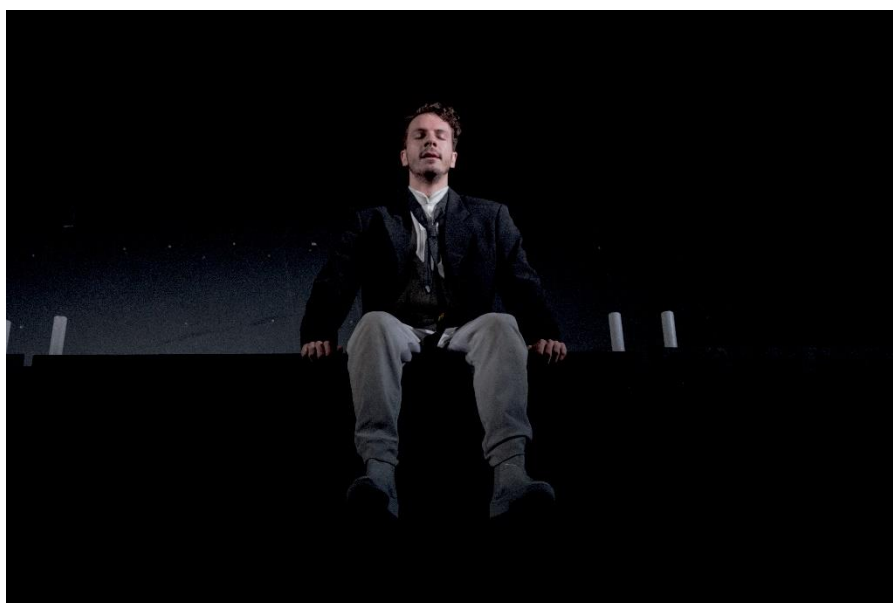
“Em “Conduitas de Riesgo” (2011), o sociólogo e antropólogo francês David Le Breton afirma uma verdadeira paixão da modernidade pelo risco, que aparece em sua negatividade na forma de “jogos de morte” e, positivamente nos “jogos de vida”: de transtornos alimentares (anorexia, bulimia) e comportamentos de autoimolação (mutilações), à prática cada vez mais popular de esportes radicais (escalada, rapel, skate, parkour, etc.). Para Le Breton, esses comportamentos de risco relacionam-se intimamente com os modos e hábitos cotidianos da vida moderna, que tende a ser demasiadamente regrada e cercada de medidas para combater riscos de uma maneira geral, que, no conto, quando há esta fuga, cria-se uma esfera espetacular.

²⁵ No conto, a mídia aparece como propagadora do ato, algo que usualmente não é divulgado no meio jornalístico, devido à crença de uma influência chamada de “efeito Werther”. O termo vem do romance “Os sofrimentos do jovem Werther” (1774), do alemão Goethe, em que após sua publicação, ocorreu uma onda de suicídios na Alemanha. Apesar de o enfoque da cena não ser o suicídio propriamente dito e sim a crítica à espetacularização da violência, acredito que seja necessário o debate sobre o tema.

A decisão de tirar a própria vida em um local público (“Eu mesmo escolhi a ponte, marquei o endereço”), contrasta com a privacidade, individualismo, sossego e solidão que o personagem exige (“Caiam fora, quero ficar sozinho. Livre com a minha consciência”). Sendo a liberdade de escolha demonstrada como uma questão fundamental para o personagem, a relutância crescente do homem frente as discussões com o número cada vez maior de espectadores protela a ação. Conseqüentemente, cria a ausência de entretenimento e desinteressa a plateia, que, por sede de emoção e por meios de vaias e gritos de “pula!”²⁶, exige o privilégio de presenciar o espetáculo ao vivo. A vontade da morte do homem é aos poucos substituída para a massa, em que o show é desejado, a reflexão ignorada; para Guy Debord, “o espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo” (DEBORD, 1997, p. 17). Desta forma, ao final da cena, o homem é empurrado da ponte pela multidão sedenta de violência, mascarada por civilidade; e o que era para ser um suicídio tornar-se um homicídio.

O personagem do conto assume então características do conceito de bode expiatório (2004) do francês René Girard (1923-2015), em que o sacrifício de alguém condenado, mas inocente, foi um mecanismo encontrado por grupos primitivos de homínídeos para conter sua violência interna; e do conceito de *pharmakós*, na medida em que o homem se indefere da sociedade em que se insere e rompe com a ordem estabelecida, revelando um sintoma patológico da sociedade. Sendo assim, a coletividade se precipita contra este aparente estrangeiro, “não apenas para dar vazão à violência contida, mas também na tentativa de expurgar o mal que o suicida anuncia e representa, purificando o corpo social que retomará a sua ordem” (RODRIGUES, op. cit., p. 65). Girard ainda expressa que “se a violência uniformiza realmente os homens (...) então qualquer um deles pode se transformar, em qualquer momento, no duplo de todos os outros, ou seja, o objeto de uma fascinação e de um ódio universais” (GIRARD, op. cit., p. 104). Assim, é possível pensar que o suicida, paradoxalmente, é tão diferente quanto igual à multidão.

²⁶ A indução ao suicídio é um crime previsto no artigo 122 do Código Penal Brasileiro e é classificado como um crime contra a vida, que consiste no açular, provocar, incitar ou estimular alguém a suicidar ou prestar-lhe auxílio para que o faça.



Fotos 62-64: *A ponte, o horizonte*. Foto: Amanda Gatti.

PARTE II

O SALTO

Cena 5

Believer

A cena 7 do espetáculo apresenta uma coreografia baseada na canção *Believer*, do álbum *Evolve* (2017), da banda estadunidense *Imagine Dragons*. A música tem uma mensagem muito especial que se relaciona diretamente com a poética do espetáculo: o refrão, resumidamente, expressa a superação do eu-lírico ao encontrar uma nova perspectiva onde a dor pode tornar a sua maior força, que o sofrimento na vida, pelo par de opostos, oferece uma maior compreensão de sua beleza e, tendo ele próprio passado por todas as dificuldades, acreditou na possibilidade de seguir adiante²⁷. Desta forma, o tema abordado neste quadro é a importância de sobrepomos e vencemos os obstáculos e derrotas, como a conhecida fala do longa-metragem *Rocky Balboa* (2006):

o mundo não é um grande arco-íris. É um lugar sujo, cruel, que não quer saber o quanto você é durão. Vai botar você de joelhos e você vai ficar de joelhos para sempre se você deixar. Você, eu, ninguém vai bater tão forte como a vida, mas não se trata de bater forte. Se trata de quanto você aguenta apanhar e seguir em frente, o quanto você é capaz de aguentar e continuar tentando. É assim que se consegue vencer.

No contexto desta obra audiovisual, em que traça a vida e carreira de um lutador de boxe, esta mensagem é dada através da experiência na prática. Esta sabedoria é uma consequência de maturidade por aqueles que lidam com alguma forma de competição - característica exacerbada neste mundo contemporâneo -, como os atletas. Aqueles que praticam esportes vivenciam uma longa e intensa preparação para o momento da disputa, com forte envolvimento físico e psíquico. Somados às submissões constantes às adversidades, os resultados são medidos pela própria dedicação do desportista; não é uma batalha externa, mas sim justamente

²⁷ “Vendo a beleza através da dor/ (...) minha vida, meu amor, minha motivação vieram da dor/você me fez acreditar”.

com as possibilidades e o alcance do seu próprio corpo²⁸. Conseqüentemente, este preceito é similarmente compartilhado com artistas do corpo como ginastas, atores, dançarinos e circenses.

Dessa maneira, a proposição de estabelecer uma concepção na cena que demonstre esse argumento de persistência - a partir da ultrapassagem dos obstáculos e o aprendizado com as derrotas - elaboro uma seqüência sob o tema da jornada de um jovem que triunfa sobre as contínuas opressões físicas e que, ao aprender a se defender, desenvolve a habilidade para se encontrar na luta livre. A diegese que emerge é de um menino submetido a diversas tentativas de dominações, porém não desiste diante dos conflitos, levantando a cada queda submissa e alimentando uma revolta que se dá através do esporte, que no fim se consagra campeão. Assim como na cena anterior, as razões que levam à situação não são trazidas à tona, pois o enfoque dado aqui é a ação de perseverança contida no erguimento de si após cada declínio. Desta forma, traz uma abrangência e abertura em relação à recepção do espectador; problematiza de forma geral as relações de poder, intrínsecas principalmente nos discursos de ódio que se vivenciam contra pessoas em que não se encaixam nos moldes padrões da sociedade, cujas agressões são a extensão do preconceito.

Apesar da abertura da interpretação, as camadas da subpartitura do ator contém as relações entre a imaginação, intenções e motivações construídas durante o processo de criação e que são revividas no corpo durante as apresentações. Portanto, a criação dos gestos foi baseada na explicitude de agressão física para representar embates diretos de dominação (tapas, socos, murros, pontapés, chutes), sufocação (agarrar o pescoço, chave de braço, afogamento), impedimentos (proibição de avançar, sorrir) e silenciamento (impedir de fazer uma pergunta, falar). Este movimentos de ação (daquele que oprime) assim como os de reação (do oprimido) são vistos através de um só corpo. Simultaneamente, realizo a ação de opressão e o efeito dela; desta forma, quero enfatizar a consequência da repressão sem deixar de executar o ato que a desencadeou. Por exemplo: para representar que estou sendo golpeado, dou um soco em mim mesmo; esta ação, apesar de ser executada por meu próprio braço, deve ser interpretada como ato desempenhado por outrem.

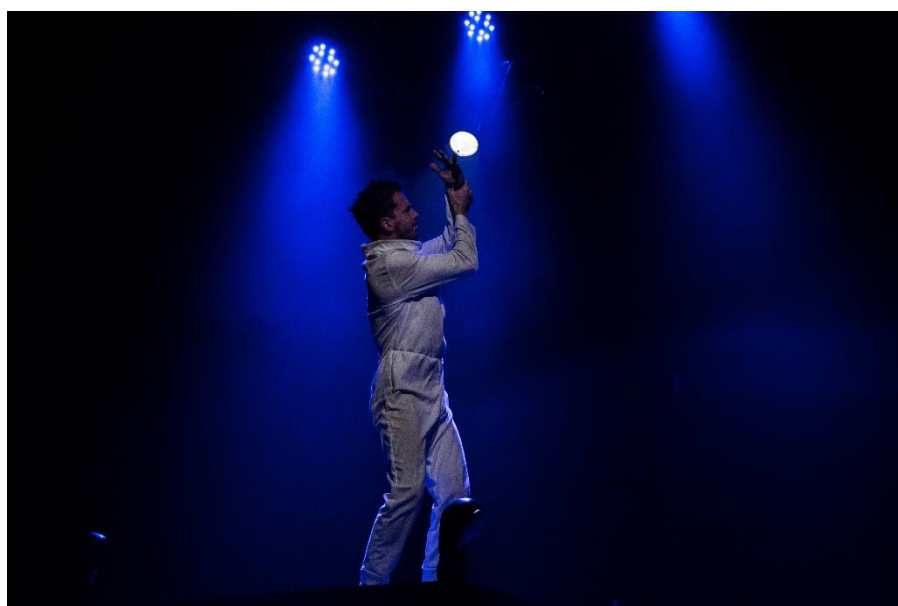
²⁸ É interessante apontar que, em uma conversa com um psicólogo esportista que frequenta a mesma academia que eu, ele falou que atletas de alto rendimento, ou seja, esportistas de elite, “não são preparados para perder”.

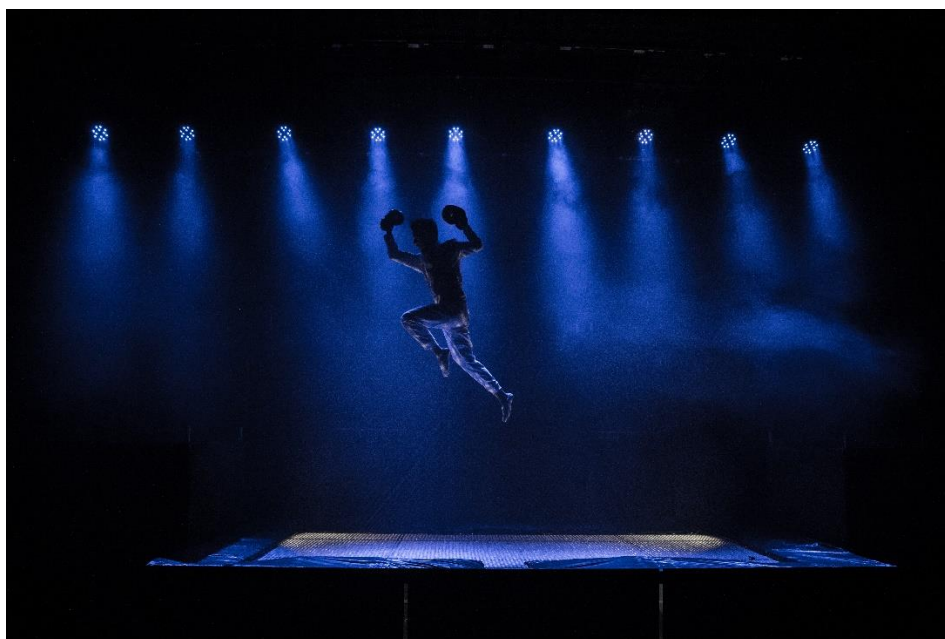
É uma solução encontrada para expressar, sozinho e através do corpo, a ação como a reação. Assim, como na cena anterior, acredito que, em Teatro Físico, especialmente em solos, a aceitação de uma convenção teatral sobre a dramaturgia do ator por parte do espectador é de grande relevância para justamente entender e diferenciar as camadas de discurso que se manifestam na corporeidade do intérprete. Aqui o conflito - aspecto tradicional do drama - não é revelado através de dois ou mais atores, uma história propriamente dita, vocalidade ou mediação explícita; ele se revela então no corpo do ator que pode tomar também para si as vozes ou ações dos outros personagens ou suas reverberações. Isto se aproxima da perspectiva da partitura da Antropologia Teatral: ao executar um movimento, ele não é expresso somente em si; mas é permeado por camadas de relações que o ator cria mostrando sua lógica própria através de uma dramaturgia definida por uma simultaneidade e sucessão corrente de eventos em níveis orgânicos, narrativos e evocativos: “a dramaturgia dinâmica ou orgânica corresponde à presença; a dramaturgia narrativa, à interpretação do tema, do texto e do personagem; a dramaturgia evocativa, a um universo pessoal feito de necessidade e rigor, imaginação e impulsividade” (VARLEY, op. cit., p. 48).

A espacialidade da cena é alternada entre o trampolim (reservado aos refrãos da música) e as duas plataformas que se encontram nas laterais do mesmo (destinado as estrofes). Assim, concretiza as duas camadas de narrativas que se encontram na cena. A superfície elástica representa um ringue em que acontece uma luta de boxe no momento presente; enquanto que as áreas ao lado remetem à violência sofridas pelo lutador durante sua infância passada. As memórias da última entrecortam a atual situação, em que ele se encontra perdendo no combate, sofrendo golpes; porém, ao lembrar das inúmeras sujeições que vivenciou, torna o impulso para uma reviravolta em que passa a reagir e, ao final, vencer o confronto. As acrobacias aparecem na cena como uma espetacularização dos golpes, ou seja, como uma extensão de tamanho e deslocamento: eu recebo um soco, porém eu sou jogado muito para trás ou realizo um giro completo no ar.

A reflexão que se deixa é que, através das quedas, há a criação cada vez maior de uma potência mesmo que, paradoxalmente, as forças pareçam exponencialmente menores. É a emergência da vontade e a consciência de que enquanto respirarmos, ainda se poderá lutar (como no pugilismo, em que a derrota se dá literalmente através

da queda ou da inconsciência do adversário) e que a resistência é recompensada, ela constrói um vencedor (como no pugilismo, em que se ganha aquele que *ipsis litteris* permanece corporalmente de pé). Não é sobre simplesmente aceitar as derrotas e visualizá-las como parte do jogo da vida; mas demonstrar um inconformismo que se direciona a um aprendizado, possibilitando transformá-las em um estímulo para se colocar em desafio e progredir. A dor pode ser um catalisador para uma mudança, pois a estabilidade não inspira novas orientações. As quedas são um exercício sobre a resiliência – criando até mesmo uma elasticidade sobre este estado em que se pode ultrapassar a condição resiliente (de volta à condição normal ou anterior) para se transformar em um impulso de ascensão. O trabalho sobre as instabilidades aprimora a firmeza; sobre as fraquezas, a força; sobre as derrotas, a vitória; sobre as quedas, o salto. Seja por ter vindo do esporte ou não, este é um prisma em que expando para a vida como um todo.





Fotos 65-67: *Believer*. Foto: Amanda Gatti.

Cena 6

A viagem à Lua

A cena 6 do espetáculo é baseada na ideia de uma viagem à Lua por um astronauta, inspirada pelo acontecimento verídico ocorrido há 50 anos atrás pela missão Apollo 11, em 1969. O tripulado voo espacial estadunidense, operado pela *Nacional Aeronautics and Space Administration* (NASA), foi responsável pelo primeiro pouso humano em um astro externo ao planeta Terra, realizado pelo cosmonauta Neil

Armstrong (1930-2012). A proposta da cena surgiu a partir da sensação de um sutil efeito de suspensão e retardo da volta de um corpo ao trampolim após o seu impulso, além do equipamento gerar saltos maiores do que o solo e um aspecto de leveza corporal que se relacionam com a quase ausência da força de gravidade. Desta forma, a superfície elástica permitia explorar a minha imaginação com o propósito de construir um ambiente cósmico; dando seguimento à uma pesquisa da relação do meu corpo com a gravidade (evidenciado diretamente em oposto a cena 2, em que trabalho sob a condição de uma força gravitacional maior que a da Terra). Assim como a segunda parte do espetáculo, os saltos são muito enfatizados nesta cena; trazendo à tona o maior “pulo” dado pelo ser humano, imortalizado na famosa frase de Armstrong: “É um pequeno passo para [um] homem, um salto gigante para a humanidade”.

Para o embasamento da concepção, assisti filmagens disponíveis da missão espacial original, documentários e longas-metragens com a temática, bem como uma pesquisa em relação à matérias científicas e ao treinamento de astronautas. Entretanto, a cena apenas se utiliza destas informações como inspiração para a composição de um universo do que a reprodução propriamente dita da circunstância real. Desta forma, criei uma dramaturgia sem a pretensão de ilustrar o verdadeiro contexto e sim simplesmente explorar ações e imagens (fictícias ou não) baseadas na ideia de um homem descobrindo um espaço extraterrestre e a relação do seu corpo com o mesmo. Desta forma, no jogo das improvisações – sempre realizadas sob a superfície elástica do trampolim -, imaginei o que faria ou como reagiria se eu próprio fosse um cosmonauta nesta situação.

Desta forma, algumas ações da cena contém uma verificação “cientificamente correta”, outras com uma “licença poética” e outras ainda contém uma mistura das duas camadas. Um exemplo de comportamento na cena baseado em acontecimentos verídicos é o destaque do primeiro passo humano na superfície lunar; a descoberta dos astronautas que pular é a melhor forma de deslocamento, oferecendo maior eficiência e segurança; e as ocasionais instabilidades e quedas devido à lenta habituação no ambiente espacial e ao peso da roupa e aparelhagem anexas²⁹. Em relação às ações com carga fictícia, para efeitos visuais ou dramáticos somente, pode-se exemplificar o momento à *la* Pequeno Príncipe em que tento capturar estrelas; e a

²⁹ No seguinte vídeo, é interessante visualizar os inúmeros registros de quedas de astronautas em superfícies lunares em seu processo de adaptação: <https://www.youtube.com/watch?v=bVNTNeNMH8Q>

própria diversão e liberdade do astronauta brincando com a gravidade da Lua com saltos acrobáticos. A combinação das esferas autênticas e fantásticas se dá, por exemplo, nos momentos em que utilizo a tela perfurada do trampolim para simular as crateras da Lua, porém, ao explorá-las, soltam uma fumaça ou luz; assim como a captura de uma pedra brilhante: os astronautas realmente tiveram como uma das tarefas coletar amostras do solo lunar, mas com certeza elas não eram cintilantes.

Apesar do fascínio pela coragem e da percepção de liberdade dos cosmonautas no espaço, quis abordar também na cena o estado de solidão. Buzz Aldrin, companheiro de Armstrong na Apollo 11, descreveu o sentimento agridoce da realização do feito como “desolação magnífica” devido à “eras de falta de vida”. Davis Scott, o sétimo homem a pisar na Lua em 1971 com a missão da Apollo 15, descreveu que um momento em que ergueu a mão em direção ao ponto que a Terra estava suspensa na imensidão escura e o seu dedão da mão bastava para cobrir de vista o planeta: “um pequeno gesto e a Terra desaparecia”³⁰. Nesta situação, a imaginação de sentir-se solitário, distante, perdido ou cercado pelo desconhecido traz uma melancolia e uma sensação de vazio.

A narrativa da cena é baseada em uma viagem à Lua, porém poderia ser qualquer planeta, pois não há como reproduzir fidedignamente a quase inexistência da força gravitacional sem a presença de uma tecnologia de ponta. Não há a pretensão de criar uma ilusão total do universo espacial - pois afinal estamos em superfície terrestre e não podemos fugir da gravidade - porém a superfície elástica permite alguns relances de tele transporte para um ambiente galáctico: o astronauta Buzz Aldrin descreveu, em relação à percepção ausência de peso como “algo não muito distante de um trampolim, mas sem a elasticidade e instabilidade”³¹. Ao pular em uma cama elástica, semelhantemente ao estar em uma montanha russa, por exemplo, sentimos um sensação comum de “frio na barriga”. Esta “falta de peso” pode ser explicada tanto pela impressão de imponderabilidade (estar frente ao desconhecido, ao imprevisível), tanto como uma reação fisiológica provocada pela inércia dos órgãos abdominais. Eles não são rígidos, detém certa mobilidade e possuem mecanoreceptores - células nervosas que detectam alterações bruscas de

³⁰ Fonte: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-44270528>. Acessado em 18/03/19.

³¹ Fonte: idem.

aceleração, medidas tanto pela aumento ou redução na ação da gravidade -; desta forma, informam que não houve uma rápida adaptabilidade à nova situação³².

Durante uma queda ou uma subida, assim como se situar em um local com grande altura, o corpo interpreta como um perigo iminente, e o prepara para uma reação rápida, causando um reflexo condicionado de uma inspiração profunda involuntária. Assim, há mudança da concentração dos elétrons eletricamente carregados dentro das células, processado pelo cérebro e reagido através da sintomática sensação de náusea³³ e liberação de adrenalina no sangue. Desta forma, o acrobata, na sua execução de saltos, além de dominar a técnica, luta constantemente com sensações que esta naturalmente proporciona, sejam elas forças puramente fisiológicas (tontura, frio na barriga) e psíquicos (medo, imponderabilidade, incontabilidade). Eles nunca desaparecem, visto que o atleta sempre almeja o desenvolvimento ou a descoberta do novo, entretanto há a aceitação destas condições e então ele joga com elas. Conseqüentemente, instaura estados psicofísicos de atenção, concentração, prontidão, decisão, consciência corporal, propriocepção (e todos aqueles princípios dissertados no capítulo 1), porém, com treinamento, ocorre um processo de familiarização com estas.

A sensação da falta de peso na Lua ocorre pois a gravidade da órbita lunar é de 1,62 m/s², aproximadamente seis vezes menor do que da Terra (9,8 m/s²). Desta forma, os movimentos e deslocamentos são caracterizados com uma certa leveza, lentidão e com maior permanência de suspensão no espaço. Aldrin também descreve esta sensação como uma das experiências “mais divertidas, desafiadoras e recompensadoras dos voos espaciais”³⁴. Desta forma, ao desenvolver a cena imaginando o que eu faria ou como reagiria frente à esta situação, é claro que não perderia a chance de testar possibilidades de movimentos acrobáticos³⁵. Assim, o astronauta na cena realiza piruetas, reversões e mortais explorando alegre e ludicamente a nova condição submetida a seu corpo. Tendo em vista a presença de movimentos com inversões, o capacete como parte do figurino era um obstáculo a ser vencido, visto que tinha que tomar o cuidado para não deixa-lo cair e pela restrição da

³² Fonte: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-sentimos-frio-na-barriga-em-descidas/>. Acessado em 18/03/19.

³³ Fonte: idem.

³⁴ Fonte: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-44270528>. Acessado em 18/03/19.

³⁵ Este vídeo mostra um astronauta realizando acrobacias em campo gravitacional espacial: <https://www.youtube.com/watch?v=d1sr6aVzW9M&t=1s>. Acessado em 19/03/19.

visão. Desta forma, pode-se perceber que somente foi possível inserir um novo elemento em uma área tão delicada como a cabeça pois há o domínio da técnica, podendo, portanto, transformá-la em seus propósitos cênicos.

Em relação com as qualidades de movimento presentes em ações em um local escasso em força gravitacional, a do tempo lento foi o maior desafio. Em uma conversa com Eugenio Barba em dezembro de 2018, perguntei-lhe sobre a minha pesquisa das possibilidades cênicas da Acrobacia. Ele, que tinha presenciado minha prática - visto que estávamos juntos em uma residência artística -, comentou que o único empecilho relacionado ao movimento acrobático é a sua impossibilidade de alteração do ritmo: “não é possível fazer uma acrobacia em *slow motion*”, ele replicou. Eu, por mais que estudava a técnica, nunca tinha refletido sobre este ponto e na hora me senti enclausurado. As acrobacias, por estarem diretamente relacionadas com a força da gravidade, estão fadadas a serem cumpridas rapidamente: não é exequível um salto parar no ar. É possível fazer um flic demorado no espaço, mas como simular este mesmo efeito na Terra? Me atentei a distender e suspender o máximo dos movimentos, como uma bailarina em *grand jeté* ou Nijinski no ar. Porém, ainda não altera significativamente o ritmo da ação. Se para o corpo do acrobata é inviável, conclui que então, pode-se ter auxílio de elementos externos, como a iluminação. Desta forma, em um momento da cena, jogo com a elevada frequência da emissão luminosa de uma lâmpada estroboscópica: o piscar em alta velocidade permite coincidir a frequência da iluminação com o do movimento, resultando numa aparente imobilidade e dar a ilusão estacionária característica deste dispositivo óptico³⁶.

³⁶ Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Estrobosc%C3%B3pio>. Acessado em 20/03/19.





Fotos 68-70: *A viagem à Lua*. Foto: Amanda Gatti.

Cena 7

Adrenalina no ar

Esta cena é uma junção de vários momentos com diferentes utilizações do trampolim para formar imagens e sequências de movimento de forma independente entre elas. A cama elástica, fora dos padrões esportivos da Ginástica, é uma brincadeira: muito presentes em festas infantis, escolas, jardins de casas e até mesmo combinadas em parques de *shopping centers*, as crianças se divertem com os momentos em que o corpo é impulsionado e suspenso no ar por alguns instantes. Essa sensação é muito prazerosa, pois presumo que a dinâmica dos pulos, giros, piruetas e cambalhotas conferem uma liberdade ao corpo, desafiando as leis gravitacionais ao se desprender do chão – no qual passamos grande parte do tempo fixados – e redescobrimo uma ludicidade infantil. E foi este último ponto que quis investigar na cena: reencontrar a brincadeira e a despreensão da prática sem o rigor técnico esportivo.

Uma das primeiras ideias como um exercício da imaginação no trampolim era de criar imagens aleatórias no ar, como se alguém fotografasse o salto no momento suspenso. Desta forma, o processo de improvisações partia principalmente da condição aérea das ações: simulava um avião, um pássaro, super-homem, etc. A

medida da montagem do espetáculo, percebi que tinha muito material que poderia qualificar uma cena. Assim, gostaria de representar momentos na vida em que há a presença imprescindível de um salto ou queda.

A maior parte encontrei nos esportes, até mesmo no formato acrobático. Assim, criei uma sequência de movimentos que representam estes instantes específicos: a corrida com obstáculos, em que a ação de *passar sobre o obstáculo* pode possuir, dentro da linguagem do espetáculo o significado literal como o figurado; o salto com vara, no qual é a modalidade de Atletismo com maior altitude de salto e, conseqüentemente, sua queda³⁷; o voleibol, onde os movimentos podem se dar através de quedas (para evitar o toque da bola no chão podem ser realizados em um movimento veloz de queda chamado “mergulho peixinho”, assim como a levantada do atleta realizada através de um rolamento, cujo impulso otimiza o tempo de reerguida) ou saltos (o passe da bola com as duas mãos, o “saque” e a “cortada”, por exemplos); o basquete, em que o atleta deve saltar para atingir a bola na cesta (e cuja combinação com cama elástica é comum para entretenimento); pular corda, em que se utiliza saltos em repetição como o trampolim; o mergulho da natação, em que o atleta ou aventureiro pula de um local e cai na água; o *skydiving*, ou paraquedismo, em que se salta em grande altitude com ajuda de paraquedas; o futebol, em que saltos e quedas compõe os movimentos dos goleiros e manobras como a “bicicleta” encantam o público ao integrar risco e estética ao chute); e o *ballet* (o corpo elevado é o objetivo principal, representado por passos aéreos como *jetés*, *entrechats*, *cabrioles* e *pas de chat*).

Outras imagens de saltos também compõem: em breves momentos, é possível visualizar o super-homem, homem aranha, um guru em meditação, alguém caindo no sono, poses para fotografias... A sequência de imagens fragmentadas pode ser apreciada como uma sucessão de quadros equivalente ao curso de uma história em quadrinhos. O trampolim concede uma ampliação da visualização destes movimentos devido a sua possibilidade de suspensão e, portanto, retardo no movimento. Em outro momento da cena, há uma sequência coreográfica baseada em elementos da Ginástica de Trampolim, como a queda frontal (barriga), costas, sentada, mortais... Me utilizei dos conhecimentos prévios da técnica do esporte para montar a série de

³⁷ É interessante notar que vários saltadores de sucesso na prova tem uma base na ginástica, caso da russa Yelena Isinbayeva e da brasileira Fabiana Murer, o que reflete os atributos físicos similares necessários para os dois esportes. Fonte: Wikipédia. Acessado em 03/05/19.

movimentos, entretanto, de forma mais informal e despojada, sem apresentar a preocupação com a “postura” correta que exige os saltos. Desta forma, partia dos movimentos “oficiais” para a um processo de desconstrução e descobrimento de novas plasticidades e caminhos para eles. Criei também alguns elementos que não “existem” no esporte, como a combinação de alguns elementos (inserção, por exemplo, de uma pirueta antes ou depois de uma queda) ou um elemento com uma nova posição de braços ou pernas (na queda frontal, por exemplo, deve-se cair sempre na posição estendida, porém grupava os membros inferiores antes de chegar à tela).

Na cena há duas coreografias. A partir de uma perspectiva histórica, nas técnicas de Dança Moderna e Contemporânea, a queda e o contato com o chão passam a não ser mais temidos, como no Ballet Clássico, mas sim compreendidos como uma necessidade através da realidade em que o movimento da vida nem sempre é somente ascendente. Desta forma, fazem do chão um ponto de partida e chegada, um parceiro, um lugar de suporte, pertencimento e acolhimento. Assim, as acrobacias se fazem presentes, sendo utilizadas, majoritariamente, como elemento de transição: a queda ao chão pode se dar através de um enrolamento para reerguer novamente o bailarino, ajudando-o encontrar a fluência entre movimentos. Assim, sempre imaginei os belos movimentos que poderiam surgir se o chão fosse um pouco mais elástico! Desta forma, em um momento, utilizo a elasticidade da tela do trampolim para criar uma sequência de movimentos em que, através de enrolamentos laterais, como um balanço, “descubro” o poder de impulso de forma progressiva até o salto propriamente dito. O movimento de enrolamento, que começa feito sempre em contato com o chão, vai se modificando gradualmente até ser realizado erguido no ar, em quedas de costas. Outra sequência partiu da ideia de testar as possibilidades dos tempos dos movimentos durante a suspensão no ar. Utilizando somente movimentos circulares com os braços (que remetem à coreografia do espetáculo *21* (1992) do Grupo Corpo (MG), a coreografia apresenta as diversas possibilidades de gestos redondos e as combinações entre os mesmos.





Fotos 71-73: *Adrenalina no ar*. Foto: Amanda Gatti.

Epílogo

O voo de Ícaro

A última cena do espetáculo é inspirada do mito grego de Ícaro, mais especificamente no episódio que ocasionou na sua morte. Na mitologia, Ícaro morava na ilha de Creta com seu pai Dédalo, um arquiteto e inventor que construiu, a pedido do rei Minos de Tebas, um labirinto para abrigar o minotauro. Ao instruir Ariadne a entrar e sair do labirinto através de uma estratégia baseada no desenrolar de um novelo de lã, para salvar o seu amado Teseu após matar a criatura, Dédalo foi condenado por traição, sendo aprisionado junto ao seu filho. Sendo impossível escapar por mar ou terra, Dédalo debruçou-se sobre maneiras de fugir pelo ar: reunindo as penas que caíam das aves e unindo-as com cera de abelhas, construiu dois pares de asas.

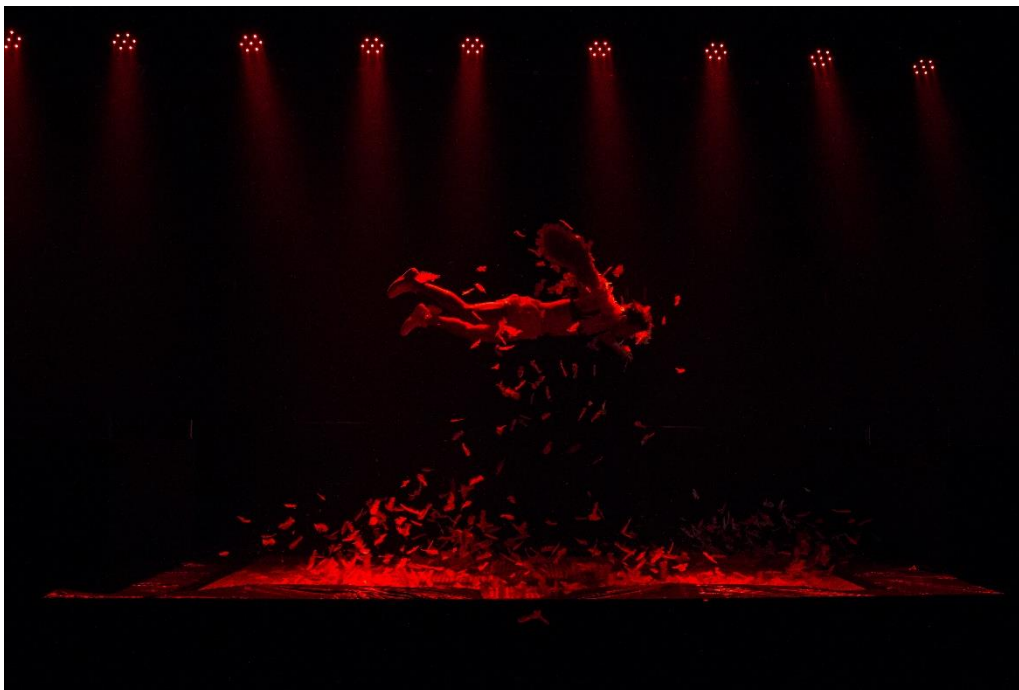
Ao ensinar seu filho a voar, Dédalo o alertou para evitar uma possível queda: ele deveria pairar em uma altura moderada, pois se ficasse muito perto do mar, a umidade tornaria as asas mais pesadas; assim como evitasse uma altitude muito alta, pois o Sol derreteria as ceras, desfazendo as asas. Ao alçarem voo, Ícaro se deixou deslumbrar pela sensação de liberdade das alturas e pela beleza do céu e, não seguindo os conselhos do pai, elevou-se a ponto do calor fragmentar o mecanismo,

caindo no mar e afogando-se. Dédalo, ganhando a liberdade mas perdendo seu filho, só vê as penas remanescentes flutuando na área que hoje tem seu nome, o mar Icário.

Desta forma, na cena, realizo, no plano mais alto da cenografia, movimentos de descoberta e aprendizado de Ícaro na sua nova condição alada. Para a criação desta sequência, utilizei como motivação um pássaro filhote que se prepara para sair do ninho em seu primeiro e decisivo voo: no rápido momento do salto, ele pode suspender e voar, ou cair e morrer na sua queda. Para representar o momento de suspensão de Ícaro no ar; seguido de sua queda, pulo em direção ao trampolim. Este está repleto de penas brancas, que com o impacto da caída, são impulsionadas para cima pela elasticidade da tela. Como um efeito de implosão, simboliza o choque de Ícaro contra o mar, a desintegração das asas e a sua morte.

A fábula é usualmente interpretada pela arrogância de Ícaro: aquele que herdou uma grande capacidade mas se deixou levar pelos excessos e poder do voo, assemelhando-se a um deus - deixando a lição de que os seus problemas são resultantes de suas decisões e escolhas. Porém, na cena final, gostaria de finalizar o espetáculo representando seu sonho de voar, seu desejo por aventura e liberdade atingida no ar; e que a experiência humana é, inexoravelmente, repleta de cumes de quedas e saltos.





Fotos 74-75: *O voo de Ícaro*. Foto: Amanda Gatti.

• • •

A partir do processo de criação aqui relatado, pode concluir que a técnica da Acrobacia pode estabelecer, portanto, diversos papéis na cena: risco físico, performatividade, emergência do real, espetacularidade, manipulação de objetos, extensão dos movimentos e limite de expressão dramática.

I. Risco físico; Performatividade; Emergência do Real

Nous aimons prendre des risques. Cela fait partie de nous. Chaque fois que nous entrons dans une zone de confort, nous trouvons une façon d'en sortir parce que dans notre métier, être confortable peut devenir très, très dangereux.

- Daniel Lamarre, presidente e diretor geral do *Cirque du Soleil*

Mais auprès de qui apprendre cet art: créer et vivre dans l'audace? Chez vous, messieurs du cirque.

- Vsevolod Meyerhold, *Vive le jongleur!*

O **risco**³⁸ inerente à prática acrobática foi presente desde o treinamento, o processo de criação e o resultado final do espetáculo, sendo posto agora como evidência na cena, qualificando o que o professor francês Phillip Godard descreve como uma *estética do risco*: quando o risco é adotado “como principal atitude performática que conforma as ações artísticas” (FERRACINI e MANDELL, 2016, p. 233). Desta forma, esta linguagem é mais marcante em espetáculos de circo, pois o lugar de investigação que o artista circense se coloca é justamente o de investigar a fronteira do risco e dos limites:

o risco do circo é gerado pela experiência do corpo atravessando espaços. É risco também a sensação de sucesso da estrutura do espetáculo, ou seja, que todos os números saíram como o planejado (...). Aí entra a relação do espetáculo circense e sua estética de risco: há sempre uma probabilidade, uma condição num tempo e num espaço determinado. (GUZZO, 2009, p. 77).

O risco é sinônimo de *possibilidade*. Quando alertamos que uma prática possui risco, nós entendemos o contexto, entretanto não pensamos em sua definição precisa. Risco é a fronteira entre algo muito bom, se der certo; e muito ruim, se der errado. Se eu arriscar eu posso conseguir fazer algo muito difícil e que poderá trazer muita

³⁸ Aqui trato somente do risco físico para dissertar sobre sua potencialidade de emergir estados psicofísicos no ator. Porém, também compreendo que o risco é inerente à vida e ao Teatro como um todo, pois o jogo teatral é calcado no risco: Patrice Pavis (2017, p. 290) fala que o “aparecimento público nunca é neutro: perigo de expor-se à vista de um público desconhecido, medo de enganar-se não estar à altura da obra oferecida pelo público (...) o risco de que o personagem se fira fisicamente ou de que o espectador não lhe preste socorro (...) porque estes imaginam que ‘há um truque’; Hans-Thies Lehmann disserta (2007, p. 473), que “na época da racionalização, do ideal do cálculo, da racionalidade generalizada do mercado, o teatro tem como papel, por meio de uma *estética do risco*, saber trabalhar com os extremos do afeto, os quais contêm sempre também a possibilidade da quebra do tabu”; e os conceitos de *risco social* (que diz respeito tanto às condições da produção artística em termos mercadológicos quanto ao reconhecimento do artista e da obra como tais) e *risco artístico* (que se relaciona com a transgressão dos limites entre obra de arte e vida, com a possibilidade do comprometimento da obra de arte como tal, que se arrisca a descaracterizar-se na medida em que se apagam as fronteiras entre real e artifício) de Mandell (2016, p. 78).

gratificação; porém, se eu errar, poderá ter prejuízos. É como se fosse uma loteria: quanto maior o risco, maior a recompensa. Na prática acrobática, se eu não arriscar, não consigo realizar os movimentos, principalmente se se está em um processo de aprendizagem. Desta forma, na prática da Acrobacia nunca se está em uma zona de conforto, principalmente pois os movimentos sempre oferecem chances de aumento de dificuldade.

A acrobacia na cena, em nome de uma figura artística, evoca um jogo de riscos no qual o intérprete se coloca voluntariamente. Há um aspecto paradoxal na exposição ao risco por parte do artista: “a resistência do circense é como a do surfista, que não luta obstinadamente contra a onda e nem tampouco se deixa levar completamente por ela” (MANDELL, op. cit., p. 76). Mesmo tendo domínio dos movimentos que integrei às cenas, o risco sempre estará presente e intrínseco à eles³⁹. Por mais que se tenha a técnica, a ação acrobática exige grande nível de atenção do momento presente. O aspecto paradoxal desta “*art du hasard maîtrisé*” (FAGOT, 2010, p. 86) é exemplificado nas palavras da poeta carioca Maria Rezende: “Dentro dele [do risco] cabe cálculo/ Cabe medo e incerteza/ Cabe impulso instinto plano” (FERRACINI e MANDELL, op. cit., p. 230). Desta forma, o risco físico, evidentemente, se mostra ao executar movimentos de alta periculosidade tanto fora ou no trampolim, nos saltos e quedas, no chão ou à 4 metros dele, coloca “em xeque a materialidade da obra e mesma a própria vida do artista” (ibidem, p. 233).

O risco pode ser simbólico, com um desequilíbrio na queda de um *clown* (GOUDARD, op. cit., p. 25), porém o risco que se corre na cena é na maioria das vezes real, vital, tangível e inegociável (MANDELL, op. cit., p. 76). Ao mesmo que expõe um grande poder do artista ao contemplar a sua superação, evidencia a fragilidade do corpo, que pode se machucar facilmente se experimentar um pequeno e simples erro. As leis físicas como a gravidade, peso, altura e movimento são todos elementos tangíveis e inegociáveis a que todos os corpos estão sujeitos; ignorar essa condição é quase impossível, pois são condições da própria realidade (idem). Desta forma, mesmo em uma cena acabada, o produto de um processo de criação transforma-se simplesmente em um *processo*: o corpo se relaciona com o espaço

³⁹ São frequentes, por parte do espectador ao ser confrontado com uma cena de risco, indagações como “como ele consegue fazer isto? Como ele faz isto? Como ele tem coragem? Eu nunca conseguiria fazer isto!”. Desta forma, uma resposta para todas as frases é o treinamento, que viabiliza um conhecimento técnico que “permite” ao artista circense ou ginasta se colocar em uma zona de risco; e também um condicionamento físico que evita possíveis lesões.

passando necessariamente por uma abordagem física do risco (ibidem, p. 79) em que a superação dos limites corporais ocorre ali naquela hora e naquele lugar. Sendo assim, a adoção do risco como materialidade poética pode evidenciar um sentido **performativo**:

o risco, enquanto potência poética, joga tanto a atuação como os espectadores em estados intensivos no qual uma certa produção de presença é gerada na relação tênue entre a teatralidade e vida. Ou seja, o pressuposto é que o risco assumido lança o acontecimento cênico num limiar tensionado entre ficção e não ficção. (FERRACINI e MANDELL, op. cit., p. 234)

Para Josette Féral, uma ideia principal no cerne da obra performativa consiste no

engajamento total do artista colocando em cena o desgaste que caracteriza suas ações (...) Não se trata necessariamente de uma intensidade energética do corpo no modelo grotowskiano, mas de um investimento de si mesmo pelo artista. Os textos evocam a “vivacidade” (*liveness*) dos performers, de uma presença fortemente afirmada que pode ir até uma situação de risco real e implica em um gosto pelo risco. (FÉRAL, 2009, p. 207)

Desta forma, o movimento acrobático, a superfície elástica, os níveis das áreas de atuação do espetáculo configuram desequilíbrios e instabilidade, ou seja, artifícios para a emergência desta “vivacidade”, sustentada pelo risco e caracteriza por estes estados de decisão, atenção e de prontidão. Por isso acredito no potencial cênico da Acrobacia: ao colocar o intérprete nestas situações (desequilíbrio, instabilidade, intensidade energética, risco), o obriga a adentrar nestes estados (decisão, atenção, prontidão) e conseqüentemente o dará esta *liveness* (tanto procurada por artistas do corpo, seja ela mediante o termo presença, extracotidianeidade, etc.). Não é um estado que o ator trabalha em nível pré-expressivo ou nos ensaios do processo de criação e o revive na cena a cada apresentação: a situação e o estado físico em que ele se coloca no ensaio e na cena é a mesma. Por isso eu acho interessante este lugar cênico em que “o motor dos atos físicos realizados em tempo real” (DUPRAT e BORTOLETO, 2015, p. 7): é o instante em que *corporalmente* sinto o risco e *psicofisicamente* sinto o estado. Eles estão ali naquele espaço-tempo presentes, não posso negá-los - um lugar em que mente e corpo estão trabalhando (finalmente) em conjunto em uma disposição momentânea, orgânica e real, e portanto, performativa.

Nesta mesma lógica, o risco em cena tem, portanto, a capacidade de trazer o **real** para junto do artifício, pois

apesar de toda a construção, de toda formalização artificial evocada pelos movimentos marcados e exagerados do corpo do acrobata, o espectador não consegue por um instante se distanciar da irrevogável materialidade do risco. O risco torna a ação cênica uma ação real, que pode ser elaborada e construída artisticamente, mas que não perde por um segundo o vínculo com a realidade. (FERRACINI e MANDELL, op. cit., p. 235)

A tensão entre os limites entre o real e o construído artisticamente em relação ao risco é explorada ao máximo, criando um efeito espetacular.

II. Espetacularidade

Através da análise da presença dos movimentos acrobáticos ao longo da história cultural, podemos perceber a sua natureza espetacular. Desde a sua incorporação como entretenimento em cerimônias, celebrações, festas e banquetes na antiguidade clássica, passando pelas feiras medievais dos saltimbancos, as exposições públicas dos *jonglers*, os atores ambulantes da *commedia dell'arte* renascentista à linguagem moderna e contemporânea, a Acrobacia serve ao propósito de atrair o olhar do espectador. A espetacularidade da acrobacia se sustenta, principalmente, por sua essência não cotidiana, pela destreza e pelo risco: é muito difícil ver alguém realizando um movimento acrobático e não parar, pelo menos um momento, para a sua apreciação.

Para Pradier (1998, p. 10), que investiga as manifestações culturais tradicionais espetaculares através do estudo da Etnocenologia, o termo espetacular “designa uma variável intermediária que se refere a um modo específico de tratamento sensorial quando a intensidade de um objeto percebido contrasta em relação ao ambiente”. Ou seja, é espetacular “o que se destaca da banalidade do cotidiano’ da platitude da existência, em um evento construído, assegurado e assumido por um ou mais *performers*”, ao assumir formas “de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar” (PRADIER, 1999, p. 24).

Desta forma, o espetacular se relaciona com o olhar de quem vê: o que atrai e provoca no espectador sensações análogas de limite, como fascínio, espanto, medo,

grandiosidade, poder. Chartier e Vigarello percebem o aspecto espetacular de forma intrínseca à prática acrobática, e definem (1982, p. 21) a acrobacia como “esporte de limite devido ao desenvolvimento de sua espetacularização”. A sociedade do espetáculo e o desejo do entretenimento pode se refletir pelos movimentos acrobáticos, através da exploração acentuada do corpo e seu domínio, nos quais se chega aos limites físicos.

É o corpo do ator que se torna o espetáculo. Seu ritmo se torna o da cena, cujas peripécias acrobáticas, com suas mudanças rápidas e imprevistas, causam surpresas que enganam ou cumprem a expectativa do espectador, alimentando um jogo entre aquele que atua e o que vê, que parece querer mais; assim o “hipnotiza”, delicia seu olhar, que parece não piscar com receio de perder um movimento. O despertar do interesse é amparado pela torcida de sucesso das ações impactantes e movimentações baseadas em exagerações corporais, podendo o corpo do acrobata se relacionar com objetos ou aparelhos.

III. Manipulação de objetos

As acrobacias permitem uma expressão maior do corpo, com cenas que podem ser sustentadas somente nas ações corporais, como nos mimos. Porém, as qualidades físicas se expandem para as ações com objetos. Assim como a Ginástica Rítmica, que detém a presença de instrumentos, a precisão e eficácia do movimento será reverberada para o utensílio como reflexo da ação, como uma **extensão do corpo**. Sendo o corpo “o primeiro e mais natural instrumento do homem” (MAUSS, 1974, p. 217), desenvolve-se uma técnica corporal, no sentido maussiano, inerente à prática, por detrás da ação: “antes das técnicas de instrumentos, há o conjunto de técnicas do corpo” (ibidem, p. 218).

Desta forma, a interação com o trampolim, cuja adaptabilidade à tela elástica demanda um entendimento do tempo, elasticidade e impulso do aparelho, tornou-se tão familiar, num processo de fundição, entendendo-o como uma extensão do meu corpo:

o artista de circo está em relação constante com o seu objeto (...) ele o entreviu e se aproximou dele, testou-o, domesticou-o, se apoderou dele (...) se liga com seu objeto (...) se abandona (entrega) à disciplina dos aparelhos. Ele não mais se pertence. Seu objeto toma todo o tempo dele, toma seu corpo

e seu espírito. Cada movimento, cada reflexão é captada, requisitada pelo objeto que impõe suas leis, dita suas convenções, determina as regras às quais o corpo há de se submeter. O indivíduo é subordinado a seus aparelhos que exigem um modo de operar que lhe seja conforme. O objeto mediatiza a atividade subjetiva. (MALEVAL, 2016, p. 79)

Seguindo a lógica, a prática acrobática auxilia também na **manipulação de objetos** devido ao desenvolvimento de reflexos e o controle sobre os objetos, capacitando uma maior criatividade em sua interação; como na cena em que manipulo uma maçã. A extensão do corpo leva, portanto, a uma extensão dos movimentos.

IV. Extensão dos movimentos; Limite de Expressão Dramática

Os movimentos acrobáticos encontrados nos estilos teatrais lecionados na escola de Lecoq como elemento de transposição da interpretação mostram uma disposição da acrobacia como recurso de **extensão dos movimentos**. No *clown*, podem servir como *gag* clownescas: “uma cambalhota pode ser acidental – eu topo com um obstáculo, caio e saio rolando” (LECOQ, op. cit., p. 115). Na linguagem do bufão, Lecoq disserta sobre uma acrobacia “bufonesca”, “feitas de quedas no chão, às vezes violentas, pirâmides catastróficas que desmoronam, sendo possíveis graças aos figurinos bem almofadados de certos bufões” (idem). Nestas linguagens, a acrobacia amplia e complexifica as ações. No teor cômico clownesco pode ser ressaltado pela acrobacia pela sua capacidade de surpresa e espetacularidade, projetando peripécias, sustos ou admiração. Elas também podem servir como criação de níveis de áreas de atuação, como segundas alturas ou até mesmo as pirâmides humanas citadas, não necessariamente recorrendo à uma estrutura cenográfica propriamente dita, exercitando assim a criatividade corporal dos intérpretes.

No estilo da *commedia dell'arte* os sentimentos (inveja, fome, amor ou ciúmes) são representados de forma extrema e exagerada, conduzindo à uma acrobacia: o personagem Arlequim, ao rir ou chorar demais, rola pelo chão; ou o tipo Pantalone, que fica com tanta raiva que chega a dar um salto mortal para trás. No espetáculo, nos momentos que recebo um soco, por exemplo, foram trabalhados justamente as reações de forma estendida: desde a queda de costas ao salto mortal para trás. Desta forma, o jogo acrobático eleva o nível da interpretação ao máximo, permitindo ao ator atingir “um **limite de expressão dramática**” (idem). Desta forma, relaciona o limite da fisicalidade ao ápice dramático, concedendo ao corpo um protagonismo da expressão.

Conclusão: O estado psicofísico imanente às técnicas teatrais no trabalho do ator

Posso ensinar-lhe o padrão gestual que indica olhar a lua. Posso ensinar-lhe como fazer o movimento da ponta do dedo que mostra a lua no céu. Mas, da ponta do seu dedo até a lua, a responsabilidade é inteiramente sua

- Yoshi Oida, citando um ditado de um ator de *kabuki*
(in: OIDA, op. cit., p. 158)

Desde criança fui um atleta de Ginástica Artística e de Trampolim e, assim como Jacques Lecoq, descobri “a poesia do esporte” (LECOQ, op. cit., p. 27) e tracei minha trajetória dele ao Teatro. Desde que fiz parte do sistema de treinamento de Inês Marocco dentro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, e ao participar de uma residência artística com Eugenio Barba, questioneei a semântica de quando ambos advertiam que o trabalho do ator “não é ginástica”. O estranhamento que essa frase me despertava, devido as minhas vivências de treinamento com acrobacias tanto como ginasta, me conduziu à esta pesquisa para desvendar o significado desta afirmação. Desta forma, no caminho para diferenciar os procedimentos entre o esporte e o Teatro, a investigação me levou, paradoxalmente, a pontos de encontro entre os mesmos.

Da mesma forma, a partir do começo do século XX, o despontar do interesse em busca de uma interpretação crível em torno da teatralidade levou diretores e atores à pesquisa cada vez maior em direção ao treinamento do ator. A preparação e a criação que gravita em torno do corpo consciente para atingir o inconsciente, preconizada por Stanislavski, se tornou base para a consequente evolução do trabalho físico do ator. Desta forma, a inclinação para a treino beira um estado limiar entre o atleta e o ator. Porém, sem oferecer oposição entre ambos, a história daqueles que investigaram o corpo para emergir estados, sentimentos e a imaginação nos levou a uma aproximação entre os dois ofícios: Antonin Artaud fala em *atletismo afetivo*, afirmando que “o ator é um atleta do coração”; a diretora Ariane Mnouchkine declara que “a imaginação é um músculo” e o ator Serge Nicolai visualiza o ator como “o atleta do sentimento”. Estas associações caracterizam a junção de uma poética à uma técnica.

Desta forma, percebi que a minha conclusão não era exatamente a relação da Acrobacia com o Teatro; e sim, a criação de estados psicofísicos do ator a partir dela. Ou seja, utilizo-me da minha experiência com esta técnica para chegar em uma questão mais aprofundada do trabalho do ator. Com os exemplos do papel da

Acrobacia - tanto no treinamento como na criação cênica - a pesquisa, em seu cerne, reflete sobre o papel da *técnica* e do *treinamento do ator* propriamente ditos. Valendo-me das minhas experiências com algo específico, posso dissertar sobre um fundamento geral, cujas reflexões podem ser similares à outras técnicas teatrais, como em outras Artes do Corpo:

Podemos praticar diferentes disciplinas tais como o aikidô, judô, balé ou mímica e obter o mesmo objetivo. Isso porque estaremos aprendendo alguma coisa que vai **além da técnica** (...) as habilidades fazem apenas parte da linguagem, mas não são o seu objetivo. (OIDA, op. cit., p. 144, grifo meu)

Logo, diferentemente do atleta, que utiliza da técnica como uma *finalidade* (ou seja, atingir um nível técnico elevado, uma virtuosidade física e o maior rendimento e eficiência do movimento), para o ator ela serve como *meio*: “enquanto agente, o corpo é técnica; enquanto produto, ele é arte” (STRAZZACAPPA *apud* STRAZZACAPPA e MORANDI, 2006, p. 40)

Stanislavski, o primeiro a pensar sobre a questão do treinamento do ator, resume o ponto muito bem. Ele disserta (2016, p. 42-43) que se cria através da inspiração, gerada pelo subconsciente. Entretanto, não se pode criar subconscientemente e com a inspiração a todo momento: “os sentimentos não podem ser fixados. Escorrem como a água pelos nossos dedos. É por isso que (...) terá que achar um meio mais substancial de afetar e estabelecer suas emoções” (ibidem, p. 191). Deste modo, a única via possível é através de um processo indireto: por meio do consciente, pode-se atingir o subconsciente. E o que pode-se controlar e trabalhar tanto consciente como concretamente, é o *corpo*. Assim, um conjunto de procedimentos através dele, ou seja, uma *técnica corporal*, é um caminho para os fluxos de inspiração e estímulo para o processo criador:

A utilização do vapor, da eletricidade, do vento e de outras forças involuntárias da natureza depende da inteligência do engenheiro. O nosso poder subconsciente não pode funcionar sem o seu respectivo engenheiro – nossa técnica consciente. Só quando o ator sente que sua vida interior e exterior em cena está fluindo natural e normalmente, nas circunstâncias que o envolvem, é que as fontes mais profundas do seu subconsciente se entreabrem de leve e delas chegam sentimentos. (ibidem, p. 44)

O trabalho do ator, portanto, é alcançar “criatividade inconsciente, por meio de técnica consciente” (ibidem, p. 80).

Desta forma, eu cheguei nesta mesma conclusão quando participei da pesquisa “As técnicas corporais do gaúcho e sua relação com a performance do ator-bailarino”, cuja mudança da perspectiva do trabalho *técnico* acrobático me permitiu despertar camadas *psicofísicas*, ou seja, a criatividade, a imaginação, estados, sentimentos e emoções. Assim, somente por ter vindo da Ginástica, foi possível comparar a diferença do uso da Acrobacia para o ginasta e para o ator; desta forma este “descobrimento”, pela *experiência*, do objetivo da técnica, alterava a minha visão sobre outras técnicas, tornando a problemática comum a todas. No entanto, ao meu ver, esta ótica do treinamento físico para atingir estados psicofísicos não é tão evidente (e até mesmo arrisco dizer que é incompreendida) por grande parte dos atores: uma parte separa as etapas do *treinamento* com a *criação* (ou seja, realiza exercícios de treinamento, mas quando improvisa não se utiliza do repertório técnico assimilado); outra parte vê a técnica somente como algo corporal (ou seja, realiza exercícios, porém acredita que a contribuição é somente através da virtuosidade física); e, ainda, a parte que não acredita de forma alguma na técnica (ou seja, não realizam nem exercícios de aquecimento).

Eu percebi estas questões ao participar de processos de criação que era convidado para integrar a equipe ou até mesmo em oficinas de Teatro. Em um *workshop* de Biomecânica Teatral⁴⁰, por exemplo, observava que os integrantes se preocupavam, majoritariamente, em executar bem e corretamente os exercícios; enquanto que eu buscava, a cada movimento, uma transcendência ao campo imaginativo. Entretanto, entendia que os participantes tinham essa atitude pois não apresentavam uma *preparação*: para eles, a novidade dos exercícios acrobáticos era desafiadora. Desta forma, acredito que uma das mais importantes experiências que tive para me formar como um ator não era necessariamente *teatral*, e sim, ligado ao esporte: a grande exigência do corpo me *preparou* da melhor forma para assimilar técnicas teatrais e assim, me preocupar somente com o estado inerente à prática. A técnica se transformou numa segunda natureza, ou seja, quando deixei de me preocupar com ela, é quando seus efeitos começaram a aparecer naturalmente em seu trabalho (ibidem, p. 8).

⁴⁰ O curso “A Base do ator para a construção da ação - os princípios básicos da Biomecânica Teatral de Meyerhold”, foi ministrado pelo italiano da terceira geração meyerholdiana Claudio Massimo Paternò e o brasileiro Marcelo Bulgarelli, em junho de 2017.

Desta forma, quando não há mais o enfoque de aprendizagem da técnica, o ator se direciona a buscar outros estímulos, sem “pensar” nos seus procedimentos cinesiológicos, e sim a sua subjetividade. Ao participar da Mimese companhia de dança⁴¹, onde todos os seus integrantes já tinham relativamente uma base de noções técnicas, a associação com imagens aos movimentos conduzia a um processo de melhor entendimento de padrões e qualidades corporais: um alongamento se assemelhava a um animal, uma postura de repente era um tomar de sol na praia ou um movimento sinuoso transformava-se numa onda. Desta forma, a imaginação pode acrescentar à técnica para encontrar formas de acesso ao corpo: para encontrar precisão, pode-se visualizar caminhar entre os trevos de quatro folhas, por exemplo: as imagens dirigem o modo de agir “real” (VARLEY, op. cit., p. 81). Assim, a ideocinese, ou seja, a abordagem do movimento através de ideias e metáforas, conduzem a um maior acesso a imaginação. Não é a exclusão de um processo metodológico em detrimento do outro, mas sim, acredito que deva-se unir a análise técnica do movimento com associações imaginativas.

Quando abordados de forma puramente “mecânica”, acredito ser trabalho do ator a busca constante de estímulos da imaginação até nos exercícios ditos “técnicos”. Assim, esta forma de trabalho laboral, que exige uma grande disciplina e muita força de vontade, se diferencia do que Stanislavski chama de ator *de personalidade*, que não admite a técnica, que confia inteiramente na inspiração, mas que se não aparece, não tem algo para preencher as lacunas (ibidem, p. 46). Julia Varley, atriz do Odin Teatret, relata que “há atrizes que são naturalmente vivas em cena e que não devem trabalhar para adquirir essa qualidade. Eu não sou uma delas” (VARLEY, op. cit., p. 83); assim também descreve Yoshi Oida, ator de Peter Brook: “Não era particularmente talentoso (...) eu não tinha como conseguir *genialidade*, mas tinha como conseguir *prática* (OIDA, op. cit., p. 152). Desta forma, o treinamento ajuda a recuperar uma qualidade de encanto e novidade da crianças: “precisamos realmente nos concentrar no desenvolvimento da técnica: como fortalecer e estender a voz, como usar o corpo, já que o encanto no qual dependemos por tanto tempo começa, aos poucos, a desaparecer” (ibidem, p. 145).

Desta forma, fora do mundo da ideologia e do entusiasmo desarmado, o ator aprende a *pensar com o corpo*, para assim começar a *pensar como ator*. “não por

⁴¹ Companhia de Dança sob direção de Luciana Paludo, onde participei no período de 2016 a 2018.

acaso, tive que fazer crescer a minha identidade cênica com muitas paradas de mão na parede” (VARLEY, op. cit., p. 59). O treinamento, portanto, explora as individualidades de cada ator, afastando-se dos clichês, vícios corporais e imitações artificiais. Assim como a técnica da máscara neutra, permite, por exemplo, que cada um investigue a sua expressão: todos que realizam os exercícios dos elementos da natureza, por exemplo, são o mesmo “fogo”, “água”, “ar” ou “terra”; porém, cada um carrega a sua particularidade.

A técnica, portanto, é “o contato com tarefas concretas, a demonstração de que existe um caminho de aprendizado para a profissão de atriz, que o empenho é sério: é preciso se exercitar como um músico ou um bailarino” (ibidem, p. 83). Semelhante argumento é apontado por Stanislavski:

uma *ballerina* ofega, bufa e sua enquanto executa os exercícios diários indispensáveis, antes de poder realizar seus voos graciosos no espetáculo de noite. Um cantor tem de passar suas manhãs mugindo, entonando pelo nariz, sustentando notas, desenvolvendo o diafragma e buscando nova ressonância dos seus tons de cabeça, se quiser, à noite, despejar a alma em canto. Nenhum artista está acima da necessidade de manter em ordem seu aparelhamento físico por meio dos exercícios técnicos necessários. (STANISLAVSKI, 2016, p. 197)

A materialidade do treinamento “me dá a sensação de ter aprendido e de ser capaz (...) e permite-me não desaparecer ou morrer, pouco a pouco”, como ator (VARLEY, op. cit., p. 83-87).

Assim, qualidades referenciadas no trabalho do ator, como “talento”, são colocadas em cheque por esta tangibilidade que é expressada através do *corpo*, que são

os únicos talentos do mundo que sejam incontestáveis, absolutos como matemáticas, ou melhor, como um salto mortal. Não há aqui atores ou atrizes fazendo de conta ter talento: ou caem ou não caem. O talento deles [dos circenses] é um fato. (GONCOURT, 1889, p. 491, apud BASCH, 2009, p. 120).

O trabalho do ator, por se basear nos aspectos humanos, exige diretamente a busca do conhecimento e controle dos sentimentos: todos sentimos, mas para o ator é preciso saber o que está sentindo e como controlar (STANISLAVSKI, 2016, p. 52). Ou seja, o treinamento é um momento de autodescobrimento, que prepara o ator a ajustar seu conhecimento ao papel requerido. Diferentemente daqueles que não possuem este propósito; que se deparam com “suas próprias limitações ou

possibilidades quando se veem às voltas com o ensaio de um papel que lhes exigem muito. E, aí, não estão preparados: perdem a voz, acham seu traje pesado demais, (...) cortam as palavras ou ficam sem fôlego” (ibidem, p.18).

A recíproca também é verdadeira: quando um ator se concentra somente em seu físico, poderá desenvolver um corpo incrivelmente atlético e ágil, mas cenicamente insosso e teatralmente inerte (VARLEY, op. cit., p. 59). Desta forma, o problema não é ser virtuoso, mas sim *somente* virtuoso. Também, o período do treinamento não basta para um ator, que necessita de comunicação: “para um ator de nada serve trabalhar o corpo, se ele não se constituir em um meio pelo qual pode entrar em contato consigo mesmo e com o espectador” (BURNIER, op. cit., p. 24). Assim, se o ator se concentrar em realizar em cena somente proezas físicas, pode-se “conseguir artistas de circo que os farão muito melhor do que os atores. Todavia, os atores deveriam chegar ao nível dos artistas de circo. E isso não é fácil” (GROTOWSKI, op. cit., p. 171).

Ou seja, o ator não deve ser dominado pela técnica, realizando-a sem adaptá-las aos processos criativos particulares de cada espetáculo. É o que se pergunta Grotowski: “se o ator deve dançar a pavana? Sabe dançar a pavana. Deve fazer um pouco de mímica? Fará alguns movimentos de mímica. Mas onde está o trabalho do ator? Onde está a criação do ator?” (ibidem, p. 169). Desta forma, o ator deve ir além da técnica. Yoshi Oida, ao contar a história de um jovem samurai, que apesar de estudar com afinco e ser altamente habilidoso, foi surpreendido por um adversário. Sem entender, ouviu um conselho ao quase ser derrotado: “treine o seu eu interior. Técnica não é suficiente. Se você puder dar um jeito de ir além da técnica, você será muito forte; acontece que agora você está satisfeito com seu domínio técnico e acha isso o faz competente. Está errado. Você tem que ir além da técnica”. O guerreiro pergunta “o que é *ir além da técnica?*, no que ouviu como resposta: “uma outra existência. Dentro de sua existência física há uma outra” (OIDA, op. cit., p.)

Se no trabalho do ator não podemos negar a técnica, nem se deixar tomar completamente por ela, a investigação se direciona à problemática de *como*, dos *modos de fazer*. A questão

não é negar os protocolos enquanto modos de fazer, pois são partes necessárias na composição. Impossível realizar um concerto de Rachmaninoff com apenas duas aulas de piano, mesmo que tenhamos nascido para ser pianista. Se não praticarmos o processo de reconstrução

para que as mãos e o corpo como um todo se componha com o piano, não tocaremos Rachmaninoff. Os protocolos, enquanto técnicas formalizadas e modos de fazer, são necessários. **O problema é: como colocar esses protocolos em composição inventiva? Essa é A pergunta para as artes** e para todas aquelas profissões que necessitam de protocolos e de procedimentos – mas não acreditamos que haja algum ofício que deles abram mão de forma definitiva. (FERRACINI e MANDELL, op. cit., p. 237, grifo meu)

A criação não é um processo *ex nihilo*: a técnica serve como ponto de partida e como meio para a criação de espetáculo na medida em que o ator se utiliza dela para encontrar suas formas de representação. E a busca é através de composições a partir de combinações e aliteraões: a cena do mito de Sísifo, por exemplo, é ao jogar com todas as minhas já conhecidas quedas ao chão e subidas ao corpo em pé que compus a cena, sem maiores complicações. Sendo que já tinha um repertório técnico, pude concentrar-me diretamente na composição inventiva, me focando na criação do estado que a cena exigia, alterando os movimentos e suas qualidades à serviço da narrativa e estabelecendo uma montagem:

o ator dotado de técnica trabalha com a noção de montagem, de colagem, de modelagem. Mesmo ao criar uma ação nova, utiliza parâmetros claros e determinados, regras já incorporadas e precisas (...) um ator sem técnica corpórea e vocal de representação codificada e sistematizada precisa criar as ações, os movimentos, as dinâmicas, os ritmos e a sequência que trará a coerência para o personagem (...) ao passo que um ator dotado de técnica codificada precisa somente criar a sequência e as *ligações*. (BURNIER, op. cit., p. 170)

É como se pudesse encenar qualquer drama somente com acrobacias, tudo depende agora da minha capacidade criativa e imaginativa: posso representar a dúvida de Hamlet no monólogo “ser ou não ser” com quedas ou a crescente paixão de Romeu com saltos cada vez maiores. Ou seja, o ator coloca as técnicas a serviço de sua necessidade de expressão, explorando a teatralidade no movimento e transformando o *fazer* em *dizer*. Assim, é do *training* que se

brotam personagens e ideias, primeiras montagens de textos, canções sequência de ações. É um terreno privilegiado, onde como atriz, permito-me não a obter resultados, quando busco novos materiais e propostas. É o interstício de independência do diretor (...) o *training* é o tempo da minha autonomia (...) oportunidades para manter viva a curiosidade pela pesquisa. (VARLEY, op. cit., p. 77-78)

É o trabalho da imaginação de uma forma não racional, por uma via corporal. A técnica prepara o ator para entrar no campo imaginativo e sensitivo:

Não tendo que pensar em *o que* ou em *como* fazer, pois seu corpo-arte já está *esculpido* no espaço e no tempo, o ator pode se abandonar às múltiplas e ricas sensações e informações armazenadas naquele conjunto de ações físicas, que seguem espacialidades, tempos, ritmos, dinâmicas e até *vibrações* precisas, deixando-se *alimentar* por elas, permitindo que “coisas”, na realidade indefiníveis, *movam-se* dentro de si, *acordem* e dinamizem energias potenciais. (BURNIER, op. cit., p. 175)

Sendo assim, a expressão corporal do ator torna-se eficiente:

Esse equipamento deve estar pronto para reproduzir, instantânea e exatamente, sentimentos delicadíssimos e quase intangíveis, com grande sensibilidade e o mais diretamente possível. *É por isso que o ator do nosso tipo precisa trabalhar tão mais que os outros*, tanto no seu equipamento interior, que cria a vida do papel, como, também, na sua aparelhagem exterior, física, que deve reproduzir com precisão os resultados do trabalho criador das suas emoções. (STANISLAVSKI, 2016, p.44-45)

Além disso, a técnica é uma base em que o ator pode-se guiar para atingir a inspiração, se recorrendo à ela quando se sentir perdido, tornando-se seu guia: “em cada entroncamento de estrada, deve-se contar com um sinaleiro bem treinado, atento, disciplinado. Esse sinaleiro é o seu senso de verdade” (ibidem, p. 187). Assim é a Acrobacia para mim: com o trabalho autônomo e independente, ela é uma luz que me redireciona nos processos criativos; que mesmo explorando uma mesma técnica, ela me permite inventar novos caminhos. A qualidade artesanal da repetição revela, a cada vez, algo que antes se ignorava. Como Sísifo, o ator deve se motivar a cada recomeço. É o aspecto paradoxal da técnica, da “prisão para a liberdade” (BURNIER, op. cit., p. 63): ao limitar os procedimentos, há uma maior abertura de descobertas (criadas a partir de novas combinações, alterações de qualidades, movimentos, intenções, motivações, etc). Portanto, importante para o ator descobrir a sua técnica, ou seja, seu modo particular de procedimentos que o conduz ao estado criativo e cênico, não importa qual ela seja; e transformá-la, inserindo sua identidade e perspectiva, não condicionado apenas a reproduzir um modelo e seguindo com fidelidade cega uma tradição.

Desta forma, me influencio e me atraio pelo teatro oriental, no qual o ator é acrobata e também dançarino, no qual ele só pode atingir a liberdade de criação através da submissão a restrições fortes e consentidas, cuja influência no Ocidente a partir do século XX exerceu um papel principal no movimento da busca de um intérprete polivalente, a reunificação das artes e das técnicas dos artistas (PICCON-VALLIN, op. cit., p. 129). Assim, a minha pesquisa me direcionou muito ao Circo. Pude

compreender coerentemente esse traçado pois os encontros entre a técnica e a poética levaram ao que pesquisadores chamam de um processo de “teatralização do circo” (através da perspectiva dos intérpretes como veículos de estados da alma e emoção consciente, mais que simples agentes da exibição; a formulação de um tema e/ou narrativa; a vontade de passar uma mensagem através do agenciamento da cena e do jogo dos corpos; referências à literatura) (HODAK-DRUEL, 2009, p. 111); ou de “cirquização do teatro” (LACHAUD, 2009, p. 54) (inserção de técnicas acrobáticas com Meyerhold, Annenkov, Copeau e Lecoq para o reinsuflamento da força da emoção, a fisicalidade poética e o sentido de risco) (PICON-VALLIN, op. cit., p. 126). A interdisciplinaridade é uma das características da contemporaneidade, recuperando um sentido do artista polivalente.

Sendo assim, a técnica teatral é um exemplo do trabalho do ator sobre si mesmo e da formação total do ator – intelectual, espiritual, física, emocional (STANISLAVSKI, 2016, p.10). É a integração dos estados psicofísicos à ela que obtemos “espontaneidade e disciplina ao mesmo tempo. Isso é decisivo. Dizer que se trata de uma *conjunctio oppositorum* entre espontaneidade e disciplina (...) seria um pouco usar uma fórmula árida, calculada” (GROTOWSKI, op. cit., p. 174). Trata-se de interpretar, de propor um estado de corpo sensível, significante, concretizando faculdades, além de uma realização perfeita (MARTIN, 2009, p. 73):

Quando Pantalone, raivoso, dá um salto mortal para trás, o público não deve dizer: "Que belo salto mortal!", mas "Que raiva!". Para chegar a um tal nível de comprometimento físico e justificar tal gesto, é preciso uma carga emotiva extraordinária e, ao mesmo tempo, um perfeito *savoir-faire* técnico de salto mortal. (LECOQ, op. cit., p. 177)

Ou seja, cabe ao espectador, também esta “escolha vertiginosa: se deixar fascinar pela forte e vulgar presença do real vital, ou transcender, por um decreto da consciência interpretante, essa realidade do corpo para se arremeter rumo ao longínquo de uma significação alegórica” (WALLON, op. cit., p.160).

De forma conclusiva, a partir da minha experiência pela técnica da Acrobacia, pode-se refletir que o treinamento com as técnicas teatrais me despertam estados psicofísicos capazes de uma consequente utilização em um processo de criação; permitindo-me não somente realizar movimentos acrobáticos, mas sim acrobacias da imaginação. Desta forma, acredito que a técnica oferece ao ator a capacidade de fazer coisas surpreendentes, peripécias inventivas e imaginativas, ir ao *limite* da capacidade

inventiva, através da combinação da *técnica* e *poética*, *corpo* e *imaginação*: o ator é um acrobata da imaginação.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. **Queer phenomenology: orientations, objects, others.** Durham: Duke University Press, 2006.
- ALBRIGHT, Ann Cooper. **Caindo na memória.** In: Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: VII Congresso de Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2013.
- ARNHEIN, Rudolph. **A imagem corporal cinestésica.** In: Arte e Percepção Visual. São Paulo: Cengage Learning, 2011.
- BARAUT, D. **O corpo em suspensão.** In: O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **Un dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale: Anatomie de l'Acteur.** Cazilhac: Bouffonneries/Contrastes, 1985.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel.** São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, E. **A arte secreta do ator. Um dicionário de Antropologia Teatral.** São Paulo: É Realizações, 2012.
- BARBA, Eugenio. **The Paper Canoe - A Guide to Theatre Anthropology.** London: Routledge, 1995.
- BASCH, Sophie. **Barbey d'Aurevilly e a crítica de circo.** In: O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- Baudrillard, J. **A sociedade de consumo.** Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1995.
- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BETAZZA, V. L. **SERES PERFORMÁTICOS NA CIVILIZAÇÃO DO ESPETÁCULO - Uma leitura de Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, Luiz Vilela e Marcelino Freire.** Assis: UNESP, 2016.
- BROZA, M. **Em torno a la definición del Contact Improvisation desde una perspectiva: coreográfica, acrobática y pedagógica.** Revista Efdportes, nº 22. Buenos Aires, 2000. Disponível em: < <http://www.efdeportes.com/efd22a/ci.htm>>.
- BROZAS, M. P.; VICENTE, M. **Actividades acrobáticas grupales y creatividad.** Madrid: Gymnos, 1999.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo.** Rio de Janeiro: Record, 2017.

CALLOIS, R. **Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo**. México D.F.: Fondo de cultura económico, 1958.

CAVALLARI, R. C.; ZACARIAS, V. **Trabalhando com recreação**. 2. ed. São Paulo: Ícone, 1994.

CHARTIER; VIGARELLO. **Las trayectorias del deporte: Prácticas y espectáculo**. Apunts d'educació física y medicina sportiva, 1982.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUPRAT, R; BORTOLETO, M. **O corpo na formação dos circenses**. Campinas: Revista do Lume, n. 8, 2015.

DURKHEIM, E. **O suicídio: estudo de sociologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FAGOT, S. **Le cirque: entre culture du corps et culture du risque**. França: L'Harmattan, 2010.

FARBERMAN, M. **El Sistema de Stanislavsky**. In: TOPORKOV, V. Stanislavsky dirige. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1961.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Revista Sala Preta, v. 9, nº1, p. 197-210, 2009.

FERRACINI, Renato; MANDELL, Carolina. **Corpo e risco: Poética e performatividade**. In: Pós: Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 229 - 241, novembro, 2016.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora Senac, 2011.

GIRARD, René. **O bode expiatório**. São Paulo: Paulus, 2004.

GOUDARD, Philippe. **Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado**. In: O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

GROTOWSKI, J. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUZZO, Marina Souza Lobo. **Risco como estética, corpo como espetáculo**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

HALBERSTAM, Judith. **The queer art of failure**. Durham: Duke University Press, 2011.

HODAK-DRUEL, C. **Entre a proeza e a escrita**. In: O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

JUNYENT, M. V.; LAPETRA, S. **Proceso de aprendizaje del Acro-gym y métodos de trabajo desde la iniciación a la maestría**. Deporte Andaluz, nº 31, 1996.

- JUNYENT M.; MONTILLA, M. **1023 ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacias gimnásticas**. Barcelona: Paidotribo, 1997.
- LABAN, R. **La danse moderne éducative**. Ed Complexe, 2003.
- LACHAUD, Jean-Marc. **Sob o risco da mistura**. In: O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- LE BRETON, David. **Conductas de Riesgo: de los juegos de la muerte a los juegos de vivir**. Buenos Aires: Topía Editorial, 2011.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- LEGUET, J. **As ações motoras em Ginástica Esportiva**. São Paulo: Manole, 1987.
- LEHMANN, H. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- MALEVAL, Martine. **O objeto: o nó górdio**. In: O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- MANDELL, Carolina. **Circo: risco, performatividade e resistência**. Revista Sala Preta, v. 16, nº 1, p. 71-81, 2016.
- MARTIN, C. **Certa convivência**. In: O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- MAUSS, Marcel. **As Técnicas Corporais**. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo, EPU, 1974.
- NEWTON, Isaac. **The Mathematical Principles of Natural Philosophy**. Londres: Middle-Temple-Gate, 1729.
- OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Via Leterra, 2007.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PAXTON, S. **Esquisse de techniques intérieures**. Nouvelles de danse 38/39. Bruxelas: Contredanse, 1999.
- PELLEGRINI, T. **No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje**. Rev. Estudos de literatura brasileira contemporânea, p.15-34, jul./dez. 2004.
- PICON-VALIN. **A busca pelo intérprete completo**. In: O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

PIZANI, J.; BARBOSA-RINALDI, I. P. **Cotidiano escolar: a presença de elementos gímnicos nas brincadeiras infantis**. Maringá: Revista da Educação Física UEM. V. 21, n. 1, 2010.

PRADIER, Jean-Marie. **Etnocenologia: A carne do espírito**. In: Repertório, teatro e dança – Ano 1, nº 1. Salvador. Universidade Federal da Bahia, Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, 1998.

PRADIER, Jean-Marie. **Etnocenologia**. In: BIÃO, A; GREINER, C. Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

RODRIGUES, D. **O suicídio no conto brasileiro contemporâneo**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2015.

ROHE, J. **La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral**. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga, 2014.

SÁNCHEZ, J. A. **La Escena Moderna**. Madrid: Ed. Akal, 1999.

SNYDERS, G. **A alegria na escola**. São Paulo: Manole, 1988.

SNYDERS, Georges. **Para onde vão as pedagogias não-diretivas?** 3. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

STANISLAVSKI, C. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

STRAZZACAPPA, M; MORANDI, C. **Entre a arte e a docência – a formação do artista e dança**. Campinas: Papyrus, 2006.

TOLEDO, A. **Influencias y posibles transferencias de las habilidades acrobáticas a las cualidades físicas básicas y coordinativas**. La evaluación de las habilidades acrobáticas. Proyecto de investigación DEA. Málaga: Universidad de Málaga, 2007.

VARLEY, Julia. **Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

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