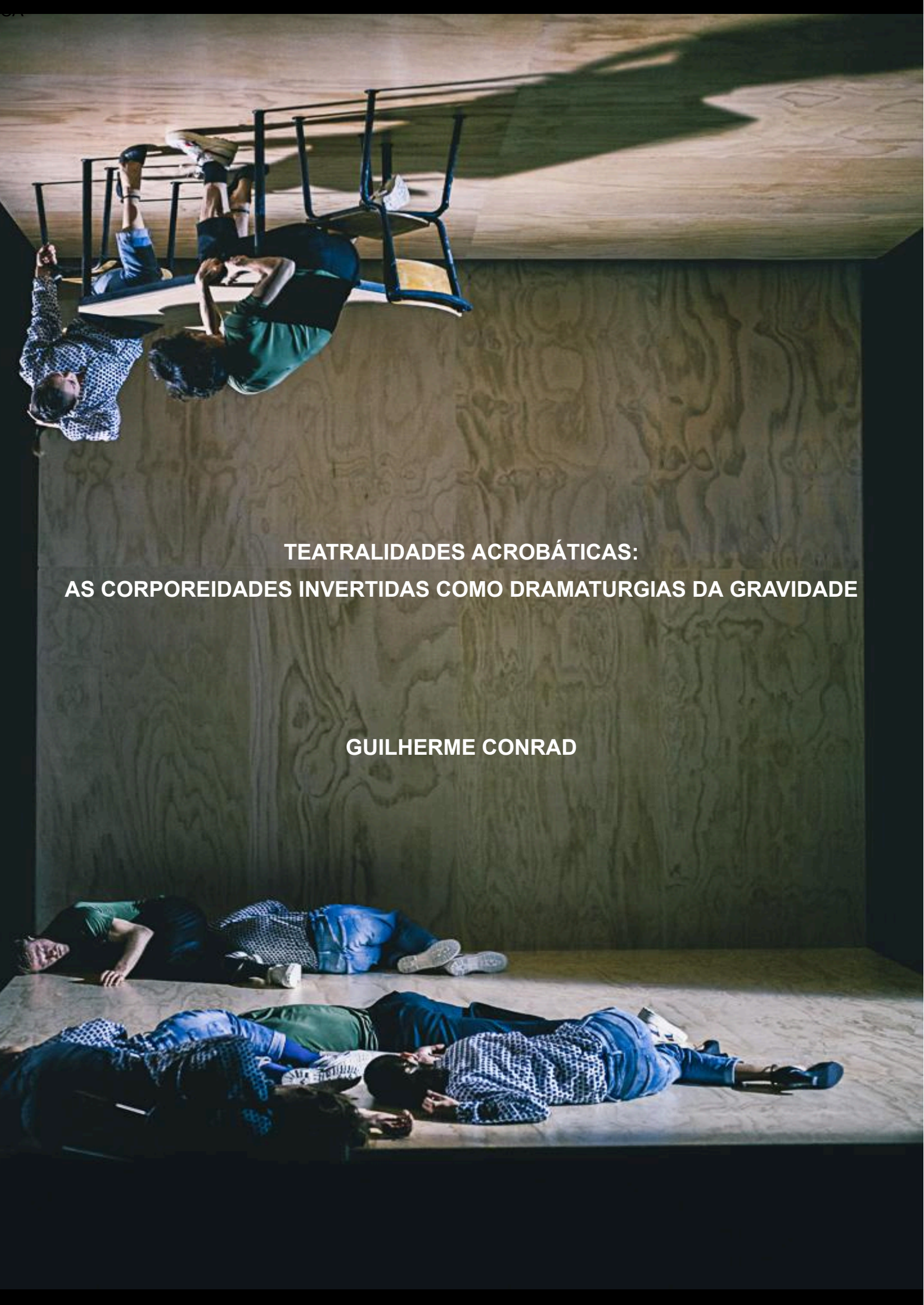




GUILHERME CONRAD

TEATRALIDADES ACROBÁTICAS:
AS CORPOREIDADES INVERTIDAS COMO DRAMATURGIAS DA GRAVIDADE



**TEATRALIDADES ACROBÁTICAS:
AS CORPOREIDADES INVERTIDAS COMO DRAMATURGIAS DA GRAVIDADE**

GUILHERME CONRAD

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

**TEATRALIDADES ACROBÁTICAS:
as corporeidades invertidas como dramaturgias da gravidade**

GUILHERME CONRAD

Porto Alegre
Setembro/2024

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

**TEATRALIDADES ACROBÁTICAS:
as corporeidades invertidas como dramaturgias da gravidade**

GUILHERME CONRAD

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e
obrigatório para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

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

Linha de Pesquisa: Processos de Criação Cênica

Porto Alegre
Setembro/2024

CIP - Catalogação na Publicação

Conrad, Guilherme
Teatralidades acrobáticas: as corporeidades
invertidas como dramaturgias da gravidade / Guilherme
Conrad. -- 2024.
560 f.
Orientadora: Inês Alcaraz Marocco.

Coorientador: Mark Evans.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2024.

1. Teatralidade acrobática. 2. Inversão do corpo.
3. Gravidade. 4. Técnicas corporais. 5. Análise de
movimento. I. Marocco, Inês Alcaraz, orient. II.
Evans, Mark, coorient. III. Título.

Esta pesquisa foi realizada com o financiamento do Programa de Demanda Social da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, do Ministério da Educação da República Federativa do Brasil.

Esta pesquisa foi contemplada com Bolsa de Estudos de Doutorado Sanduíche no Exterior através do Programa Institucional de Internacionalização - PRINT da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, do Ministério da Educação da República Federativa do Brasil.

GUILHERME CONRAD

**TEATRALIDADES ACROBÁTICAS:
as corporeidades invertidas como dramaturgias da gravidade**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Apresentada em 26 de setembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Inês Alcaraz Marocco (Orientadora)
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Professora Doutora Susanne Foellmer
Centre for Dance Research
Coventry University

Professor Doutor Marco Antonio Coelho Bortoleto
Programa de Pós-Graduação em Educação Física
Universidade Estadual de Campinas

Professora Doutora Marta Isaacsson de Souza e Silva
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Professora Doutora Luciana Paludo
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

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 uma relação com o meu corpo; aos meus avós maternos Selma e 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 amor e suporte.

A minha orientadora Inês, pela confiança imensurável durante toda minha trajetória acadêmica, da graduação ao doutorado; e por me apresentar os caminhos de um campo teatral que formou o ator e pesquisador que sou atualmente.

Aos professores doutores componentes da banca, profissionais que admiro: à professora Marta Isaacsson, cuja paixão pela arte do ator e precisão acadêmica me inspira muito; à professora Luciana Paludo, pelos caros ensinamentos junto ao Mimese companhia de dança; ao professor Marco Bortoleto, cujos encontros foram essenciais para o desenvolvimento da minha pesquisa e criação artística; à professora Susanne Foellmer, pela gentil disponibilidade de participação e por manter a parceria institucional da universidade. Também à professora Marília Martins Bandeira por suas pertinentes considerações na banca de qualificação de tese.

As professoras durante o período escolar de teatro e dança, Simone Bencke, Cristiana Meininger e Riane Kraether Tornquist, por me acompanharem desde os meus primeiros passos nesta jornada.

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

A todos os colegas e funcionários da Federação Gaúcha de Ginástica e entidades pertencentes, pelas organizações e arbitragem conjuntas das copas escolas e campeonatos estaduais que fomentam a prática desta modalidade esportiva no estado do Rio Grande do Sul, em especial ao professor João Oliva. Aos colegas treinadores, atletas e equipe brasileira que encontrei em Birmingham na etapa final do Campeonato Mundial de Ginástica de Trampolim 2023, que me

proporcionaram uma vivência inesquecível ao testemunhar tão alto nível desportivo e a primeira classificação do Brasil nesta modalidade nos Jogos Olímpicos.

Aos amigos do Grupo Jogo de Experimentação Cênica, em especial o diretor Alexandre Dill, pela acolhida; e Gabriel Pontes, Gustavo Susin, Henrique Strieder, Jennifer Ribeiro, Julia Moreira, Louise Pierozan, Lucas Simas, Manu Menezes e Vicente Vargas, pela afinidade profissional, admiração mútua e pelo trabalho que desenvolvemos coletivamente de forma artística e pedagógica.

Aos alunos das oficinas de Criação e Montagem do Grupo Jogo durante estes anos de Doutorado, Marina Cabral, Julia Moreira, Cristine Patane, Paulo Barbosa, Eduardo Borges, Yasmin Souza, Gabriela Sardi, Giovana Araujo, Guilherme Carniel, Leonardo Valle, Matheus Abreu, Natacha Fernandes, Northon Lara, Carolina Repenning, Luh Bortolini, Roberta Eltz, Jon Ícaro Guedes, Marcelo Spidula, Romenigüe Thier e Fernando Hammel, pela disponibilidade de prática da minha pesquisa.

Aos colegas e amigos do Centro de Treinamento Psico Zone, em especial ao Alfredo “Psico” Bermudez, pela admiração profissional, parcerias artísticas e pelos conhecimentos nas aulas de acrobacia; William Stumm, pelas aulas de parkour e Daniel Cavalheiro, pelas aulas de breaking. À Cáren Cecília, pelas aulas de bungee dance no Circo Híbrido. Ao Coletivo Teatro da Crueldade, em especial Marcelo Restori, Karine Paz, Fredericco Restori e Fabio Cunha, pela oportunidade de aprendizagem da técnica do rapel cênico. A Jéferson Rachewsky, pelas aulas de clown e por ter me apresentado a arte de Buster Keaton.

Aos professores e equipe da secretaria do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS, pelo conhecimento compartilhado e pela dedicação nos trâmites burocráticos institucionais.

Às colegas e amigas que me auxiliaram de forma incomensurável na aventura do Doutorado Sanduíche: professora Mônica Fagundes Dantas, que iniciou a parceria institucional com o C-Dare; professora Suzane Weber da Silva, pela ajuda incansável nos trâmites burocráticos; e Lindsay Gianoukas pelos conselhos acerca do processo e da vida universitária em Coventry.

Aos professores do *Centre for Dance Research* da Coventry University, pela acolhida e por me proporcionarem tantas experiências inesquecíveis. Em especial, à professora Sarah Whatley, diretora do C-Dare, pela calorosa recepção e pela indubitável aceitação e crença na minha pesquisa. Aos colegas doutorandos do C-Dare, Charlie Ingram e Josh Slater, pelas conversas. Aos colegas e amigos que encontrei e conheci no *6th International Dance and Somatic Practices Conference 2023*, em especial o professor Diego Pizarro e Débora Oliveira. Aos professores organizadores do *Cross-Centre Motion Capture Lab*, Daniel Bisig, Scott deLahunta e Ruth Gibson, pelos encontros enriquecedores que me permitiram descobrir novas perspectivas. Ao Alex Masters, pela parceria atenciosa e bem-humorada na captação dos movimentos. Aos funcionários e equipe da secretaria do *Centre for Dance Research*, Sofia Antonopoulou, pela disponibilidade, e Heinrich Escano, pelas parcerias e incentivos mútuos.

Ao meu orientador na Coventry University, professor Mark Evans, pela afinidade acadêmica, pelo voto de confiança e pelas importantes discussões.

Aos colegas e amigos do *Musical Theatre Society*, Abdul Ariffin, Adam Taylor, Ben Lacey, Bronnie Evans, Ellie Martin, Erin Webb, Ewan Cretney, Hannah Walton, Harrison O'leary, Heather Lunn, Jennifer Brooker, Kat Owen, Kristian Howe, Lara Pugh, Malaée Goupil, Lilou Milan, Lucy Fitzsimon, Maddy Griffiths, Madeleine Bracey, Leandro Rodrigues, Nefeli Tsirtsoni, Pinja Nuutinen, Reaha Prospere, Rocío Galán, Saffron Oliver, Vidusha Edirisinghe, Zuzana Navarova e Yebon Jang pelos tantos encontros dentro e fora da universidade e pelo espetáculo que levantamos juntos.

Aos amigos que me acolheram tão gentilmente em suas casas durante as viagens de pesquisa e por tomarem seu tempo para me apresentar a cidade e compartilhar momentos inesquecíveis juntos: Alexander Gershberg em Amsterdã, Amanda Gatti e Pedro Mendes em Madri, Morgana Baldissera e Manuela Albrecht em Londres, Guilherme Benvegnú em Annecy e Mariana Oliveira em Zurique.

Ao amigo Ricardo Glesse, pela grande amizade de longa data e os momentos compartilhados em Londres e Paris na virada 2023/2024; e cujos estudos na China me inspiraram e influenciaram na minha decisão de estudar fora do país.

Aos colegas e amigos que encontrei e conheci na XVII *World Gymnaestrada* em Amsterdã, em especial Rayanne Cristine, Murilo Toledo, Fernanda Piazza, Laura Tostes, Miguel Gonçalves, Kaio Mota, Peter Tsimop e Victória Barcelos.

Aos artistas Zeca Padilha, Luca Struna e Felipe Pacheco, pelas performances artísticas exímias e pelos seus tempos de discussão nas entrevistas.

Aos mestres Eugenio Barba e Julia Varley, pelo conhecimento compartilhado nas residências artísticas e pela inspiração acadêmica.

À Yoann e Marie Bourgeois, pelos encontros inesquecíveis, por me proporcionarem experiências artísticas inigualáveis e por me permitirem encontrar na poesia da subversão da gravidade sentidos para pesquisa e para a vida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão financeira de bolsas de estudos de âmbito nacional e internacional, nas quais somente tornaram esta pesquisa possível.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, instituição que me acolheu nestes mais de dez anos de educação pública gratuita e de qualidade.

“Agora estou plenamente convencido”, disse Dom Quixote, “daquilo em que muitas vezes acreditei: que esses encantadores que me perseguem estão sempre colocando diante dos meus olhos formas como estas, e depois mudando-as e transformando-as para parecerem o que quiserem”¹.

¹ CERVANTES, Miguel de. Dom Quixote. Livro 2, capítulo 26.

RESUMO

TEATRALIDADES ACROBÁTICAS:

as corporeidades invertidas como dramaturgias da gravidade

A presente pesquisa de Doutorado, inserida no amplo campo das Artes Cênicas e realizada no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com período sanduíche no Centre For Dance Research (C-DaRe) da Coventry University (Inglaterra), propõe a tese de teatralidades acrobáticas. Os movimentos acrobáticos aqui se referem especificamente a configurações físicas que transitam ou resultam na inversão do eixo vertical cotidiano do corpo. A partir da ideia central de acrobacia dramática (LECOQ, 2010) e embasada majoritariamente a partir da perspectiva dos estudos da Etnocologia (PRADIER, 1995), da Antropologia Teatral (BARBA, 2012), dos Estudos da Performance (SCHECHNER, 2004) e da noção de técnicas do corpo (MAUSS, 1936), a investigação analisa a inerente espetacularidade dos movimentos acrobáticos presentes em diferentes e variadas manifestações corporais que atravessam tempos e territórios para qualificar a natureza cênica deste uso do corpo. Assim, é analisado como os preceitos acrobáticos contidos nestas expressões culturais podem se transformar em princípios teatrais, potencializando uma construção de dramaturgia em que a corporeidade invertida se mostra como elemento dramático primordial. Estes princípios podem ser relacionados a construção da ação física do ator através da acrobacia dramática para auxiliar na composição de uma personagem (como os princípios animal, extático, sobre-humano, cômico, ingênuo, malandro e de queda) ou de uma poética da encenação como um todo (como os princípios agonístico, de circularidade e de fantasia). O grupo de exemplos cênicos que integram o escopo de análise é igualmente vasto e interdisciplinar, passando por gêneros do teatro à dança, do circo ao cinema, do ritual a Ópera de Pequim; figuras do clown ao Arlequim da Commedia dell'arte; nomes artísticos como Yoann Bourgeois, Deborah Colker, Buster Keaton e Jerzy Grotowski e grupos cênicos como Cirque du Soleil e Frantic Assembly. Portanto, pode-se concluir que um corpo cênico em inversão possui diferentes significados e potencialidades narrativas, onde a relação contrária e paradoxal com a força da gravidade se mostra como um disparador dramático de uma performance inserida, como diria LECOQ (2010), no limite da expressão dramática.

Palavras-chave: Teatralidade acrobática. Inversão do corpo. Gravidade. Espetacularidade. Técnicas corporais. Análise de movimento.

ABSTRACT

ACROBATIC THEATRICALITIES: inverted corporealities as dramaturgies of gravity

This PhD research, inserted into the broad field of Performing Arts and carried out in the Postgraduate Program in Performing Arts of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) with a sandwich period at the Centre for Dance Research (C-DaRe) of Coventry University (England), proposes the thesis of acrobatic theatricalities. The acrobatic movements here refer specifically to physical configurations that transit or result in the inversion of the everyday vertical axis of the body. Based on the core idea of dramatic acrobatics (LECOQ, 2010) and based mainly on the perspective of studies in Ethnoscenology (PRADIER, 1995), Theatre Anthropology (BARBA, 2012), Performance Studies (SCHECHNER, 2004) and the notion of body techniques (MAUSS, 1936), the research analyzes the inherent spectacularity of acrobatic movements present in different and varied bodily manifestations that cross times and territories to qualify the scenic nature of this use of the body. Thus, it is analyzed how the acrobatic precepts contained in these cultural expressions can be transformed into theatrical principles, enhancing a construction of dramaturgy in which inverted corporeality is shown as a primordial dramatic element. These principles can be related to the construction of the actor's physical action through dramatic acrobatics to assist in the composition of a character (such as the animal, ecstatic, superhuman, comic, naïve, rogue and falling principles) or to a poetics of staging (such as the agonistic, circularity and fantasy principles). The group of scenic examples that make up the scope of analysis is equally vast and interdisciplinary, covering genres from theater to dance, from circus to cinema, from ritual to Peking Opera; figures from the clown to the Harlequin of Commedia dell'arte; artistic names such as Yoann Bourgeois, Deborah Colker, Buster Keaton and Jerzy Grotowski; and scenic groups such as Cirque du Soleil and Frantic Assembly. Therefore, it can be concluded that a scenic body in inversion has different meanings and narrative potentialities, where the contrary and paradoxical relationship with the force of gravity is shown as a dramaturgical trigger for a performance inserted, as LECOQ (2010) would say, at the limit of dramatic expression.

Keywords: Acrobatic theatricality. Body inversion. Gravity. Spectacularity. Body techniques. Movement analysis.

RÉSUMÉ

THÉÂTRALITÉS ACROBATIQUES : les corporéités inversées comme dramaturgies de la gravité

Cette recherche doctorale, insérée dans le domaine des Arts du Spectacle et réalisée dans le cadre du Programme Postgraduate en Arts du Spectacle de l'Université Fédérale de Rio Grande do Sul (UFRGS) avec une période d'alternance au Centre de Recherche en Danse (C-DaRe) à Coventry University (Angleterre), propose la thèse de théâtralité acrobatique. Les mouvements acrobatiques font ici spécifiquement référence à des configurations physiques qui transitent ou entraînent l'inversion de l'axe vertical quotidien du corps. Basé sur l'idée d'acrobatie dramatique (LECOQ, 2010) et s'appuyant principalement sur la perspective des études d'ethnocénologie (PRADIER, 1995), d'anthropologie théâtrale (BARBA, 2012), d'études de performance (SCHECHNER, 2004) et de la notion de techniques corporelles (MAUSS, 1936), l'enquête analyse le caractère spectaculaire inhérent aux mouvements acrobatiques présents dans des manifestations corporelles différentes et variées qui traversent les temps et les territoires pour qualifier le caractère scénique de cet usage du corps. Ainsi, on analyse comment les préceptes acrobatiques contenus dans ces expressions culturelles peuvent être transformés en principes théâtraux, valorisant une construction dramaturgique dans laquelle la corporéité inversée apparaît comme un élément dramatique primordial. Ces principes peuvent être liés à la construction de l'action physique de l'acteur à travers des acrobaties dramatiques pour aider à la composition d'un personnage (comme les principes animal, extatique, surhumain, comique, naïf, filou et tombant) ou à une poétique de la mise en scène comme un le tout (comme les principes agonistiques, de circularité et de fantaisie). L'ensemble des exemples scéniques qui composent le champ d'analyse est tout aussi vaste et interdisciplinaire, couvrant des genres allant du théâtre à la danse, du cirque au cinéma, du rituel à l'opéra de Pékin ; des figures du clown à Arlequin de la Commedia dell'arte ; des noms artistiques tels que Yoann Bourgeois, Deborah Colker, Buster Keaton et Jerzy Grotowski et des groupes de spectacle tels que le Cirque du Soleil et Frantic Assembly. On peut donc conclure qu'un corps scénique en inversion a des significations et un potentiel narratif différents, où le rapport opposé et paradoxal avec la force de gravité apparaît comme le déclencheur dramaturgique d'une performance insérée, comme dirait LECOQ (2010), au limite de l'expression dramatique.

Mots-clés : Théâtralité acrobatique. Inversion du corps. Pesanteur. Spectacularité. Techniques corporelles. Analyse de mouvement.

RESUMEN

TEATRALIDADES ACROBÁTICAS: corporalidades invertidas como dramaturgias de la gravedad

Esta investigación de Doctorado, insertada en el campo de las Artes Escénicas y realizada en el Programa de Postgrado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS) con un período sándwich en el Centro de Investigación en Danza (C-DaRe) de Coventry University (Inglaterra), propone la tesis de la teatralidad acrobática. Los movimientos acrobáticos aquí se refieren específicamente a configuraciones físicas que transitan o resultan en la inversión del eje vertical cotidiano del cuerpo. Partiendo de la idea de acrobacia dramática (LECOQ, 2010) y basándose principalmente en la perspectiva de los estudios de Etnocología (PRADIER, 1995), Antropología Teatral (BARBA, 2012), Estudios de Performance (SCHECHNER, 2004) y la noción de técnicas corporales. (MAUSS, 1936), la investigación analiza la espectacularidad inherente a los movimientos acrobáticos presentes en diferentes y variadas manifestaciones corporales que atraviesan tiempos y territorios para calificar el carácter escénico de este uso del cuerpo. Así, se analiza cómo los preceptos acrobáticos contenidos en estas expresiones culturales pueden transformarse en principios teatrales, potenciando una construcción dramaturgia en la que la corporalidad invertida aparece como elemento dramático primordial. Estos principios pueden relacionarse con la construcción de la acción física del actor a través de acrobacias dramáticas para ayudar en la composición de un personaje (como los principios animal, extático, sobrehumano, cómico, ingenuo, embaucador y caído) o una poética de la puesta en escena como totalidad (como los principios agonísticos, de circularidad y de fantasía). El grupo de ejemplos escénicos que componen el ámbito de análisis es igualmente vasto e interdisciplinario, abarcando géneros desde el teatro hasta la danza, desde el circo hasta el cine, desde el ritual hasta la Ópera de Pekín; figuras desde el payaso hasta Arlequín de la Commedia dell'arte; nombres artísticos como Yoann Bourgeois, Deborah Colker, Buster Keaton y Jerzy Grotowski y grupos escénicos como Cirque du Soleil y Frantic Assembly. Por lo tanto, se puede concluir que un cuerpo escénico en inversión tiene diferentes significados y potencialidades narrativas, donde la relación opuesta y paradójica con la fuerza de gravedad aparece como detonante dramático de una performance insertada, como diría LECOQ (2010), en el límite de la expresión dramática.

Palabras clave: Teatralidad acrobática. Inversión del cuerpo. Gravedad. Espectacularidad. Técnicas corporales. Análisis de movimiento.

ZUSAMMENFASSUNG

AKROBATISCHE THEATRALITÄTEN: Umgekehrte Körperlichkeit als Dramaturgien der Schwerkraft

Diese Doktorarbeit wurde im Bereich der darstellenden Künste eingesetzt und im Rahmen des Postgraduiertenprogramms für darstellende Künste an der Bundesuniversität Rio Grande do Sul (UFRGS) mit einem Zwischenaufenthalt am *Centre For Dance Research (C-DaRe)* in Coventry durchgeführt University (England), schlägt die These der akrobatischen Theatralik vor. Akrobatische Bewegungen beziehen sich hier speziell auf physische Konfigurationen, die die alltägliche vertikale Achse des Körpers durchlaufen oder zu einer Umkehrung führen. Basierend auf der Idee der dramatischen Akrobatik (LECOQ, 2010) und hauptsächlich auf der Perspektive ethnozöologischer Studien (PRADIER, 1995), Theateranthropologie (BARBA, 2012), Performance Studies (SCHECHNER, 2004) und dem Konzept der Körpertechniken (MAUSS, 1936) analysiert die Untersuchung die inhärente Spektakulärheit der vorhandenen akrobatischen Bewegungen in unterschiedlichen und vielfältigen körperlichen Manifestationen, die Zeit und Gebiete überqueren, um den szenischen Charakter dieser Verwendung des Körpers zu verdeutlichen. So wird analysiert, wie die in diesen kulturellen Ausdrucksformen enthaltenen akrobatischen Vorschriften in theatralische Prinzipien umgewandelt werden können, wodurch eine dramaturgische Konstruktion gefördert wird, in der die umgekehrte Körperlichkeit als ursprüngliches dramatisches Element erscheint. Diese Prinzipien können mit der Konstruktion der körperlichen Aktion des Schauspielers durch dramatische Akrobatik zur Unterstützung der Komposition einer Figur (wie die tierischen, ekstatischen, übermenschlichen, komischen, naiven, betrügerischen und fallenden Prinzipien) oder mit einer Poesie der Inszenierung in Zusammenhang stehen Ganzheit (z. B. das Agonismusprinzip, das Zirkularitätsprinzip und das Fantasieprinzip). Die Gruppe der szenischen Beispiele, die den Rahmen der Analyse bilden, ist gleichermaßen umfangreich und interdisziplinär und deckt Genres vom Theater bis zum Tanz, vom Zirkus bis zum Kino, vom Ritual bis zur Peking-Oper ab; Figuren vom Clown bis zum Harlekin aus der *Commedia dell'arte*; Künstlernamen wie Yoann Bourgeois, Deborah Colker, Buster Keaton und Jerzy Grotowski sowie Künstlergruppen wie *Cirque du Soleil* und *Frantic Assembly*. Daraus lässt sich schließen, dass ein szenischer Körper in der Umkehrung unterschiedliche Bedeutungen und erzählerisches Potenzial hat, wobei die gegensätzliche und paradoxe Beziehung zur Schwerkraft als dramaturgischer Auslöser einer Performance erscheint, die, wie LECOQ (2010) sagen würde, an der Stelle eingefügt wird Grenze des dramatischen Ausdrucks.

Schlüsselwörter: Akrobatisches Theater. Körperinversion. Schwerkraft. Spektakuläres. Körpertechniken. Bewegungsanalyse.

LISTA DE FIGURAS²

Figura 1: Homem em uma parada de cabeça sem mãos	35
Figura 2: Eu-criança em uma parada de mãos na praia	47
Figura 3: Eu-atleta em um Campeonato de Ginástica de Trampolim	48
Figura 4: Cena dos moinhos da adaptação escolar do romance “Dom Quixote”	49
Figura 5: Cena dos moinhos da adaptação escolar do romance “Dom Quixote”	49
Figura 6: Prática do elemento acrobático da roda	50
Figura 7: Movimento acrobático da cena “O Ovo”	52
Figura 8: Movimento acrobático da cena “Os Dragões não Conhecem o Paraíso”	52
Figura 9: Movimento acrobático da cena “O Mito de Sísifo”	56
Figura 10: Movimento acrobático da cena “A Viagem à Lua”	56
Figura 11: Arlequino em uma gravura do <i>Recueil Fossard</i>	63
Figura 12: Apresentação da ópera chinesa <i>The Limestone Rhyme</i> (石灰吟)	63
Figura 13: Jogos acrobáticos medievais na pintura “Jogos Infantis”, de Pieter Bruegel	64
Figura 14: Buster Keaton no filme <i>The Balloonatic</i>	66
Figura 15: Performance dirigida por Sasha Waltz	68
Figura 16: Performance <i>Body in Flight (Delta)</i> , de Allora & Calzadilla	68
Figura 17: Prática de treinamento de dança <i>Odissi</i>	73
Figura 18: Bebê em apresentação cefálica longitudinal e anterior	78
Figura 19: Trajetória de movimento com trajetória direta, curta e restrita	83
Figura 20: Circuito de um movimento de inversão corporal	83
Figura 21: Tabela comparativa das características dos movimentos de inversão corporal	85
Figura 22: Imagem de um estudo fisiológico sobre a inversão corporal	87
Figura 23: Indivíduos impressionados com uma habilidade acrobática de inversão	90
Figura 24: O movimento da “bicicleta” no futebol	91
Figura 25: Tourada cretenses na parede do Palácio de Cnossos	93
Figura 26: Escultura romana de um acrobata africano em um crocodilo	93
Figura 27: Manobra invertida no skate	94
Figura 28: Manobra invertida no esqui	94
Figura 29: Comercial publicitário <i>Bounce</i>	96

² Em consonância com o tema poético proposto, optei por apresentar, ao longo de toda a tese, exclusivamente imagens em que há a presença de uma corporeidade invertida.

Figura 30: Pintura <i>The Feast of Fools</i> , de Pieter Bruegel, o Velho	102
Figura 31: B-boy em uma disputa de <i>breaking</i>	103
Figura 32: Escultura <i>The world turned upside down</i> , de Mark Wallinger	105
Figura 33: Desenho <i>America Invertida</i> , de Joaquín Torres García	105
Figura 34: Pintura “O Martírio de São Pedro”, de Michelangelo	106
Figura 35: Estátua <i>King Wenceslas Riding a Dead Horse</i> , de David Černý	106
Figura 36: Selenita no filme <i>La Voyage dans la Lune</i>	110
Figura 37: Altar asteca para performances de inversão	111
Figura 38: Cena funerária de um clássico vaso maia antigo	112
Figura 39: Cena do espetáculo <i>La Symphonie du Hanneton</i>	112
Figura 40: Pintura rupestre do Parque Nacional da Serra da Capivara, Brasil	116
Figura 41: Pintura rupestre do Parque Nacional da Serra da Capivara, Brasil	116
Figura 42: Salto mortal para trás realizado por um bailarino da dança <i>Karikpo</i>	118
Figura 43: Frame da videoinstalação <i>Karikpo Pipeline</i>	119
Figura 44: Acrobata da dança <i>Ijieleghe</i>	121
Figura 45: Acrobata da dança <i>Igbabonelimin</i>	121
Figura 46: Caranguejo no espetáculo <i>Ká</i>	122
Figura 47: Caranguejo no espetáculo <i>Ká</i>	122
Figura 48: Estrela-do-mar no espetáculo <i>Ká</i>	122
Figura 49: Libélula no espetáculo <i>OVO</i>	123
Figura 50: Aranha no espetáculo <i>OVO</i>	123
Figura 51: Aranhas no espetáculo <i>OVO</i>	124
Figura 52: Formigas no espetáculo <i>OVO</i>	124
Figura 53: <i>Creatura</i> no espetáculo <i>OVO</i>	125
Figura 54: Grilos no espetáculo <i>OVO</i>	125
Figura 55: A estatueta de <i>San Pedro Aytéc</i>	131
Figura 56: A estatueta de <i>San Pedro Aytéc</i>	133
Figura 57: Gregor na parede no espetáculo <i>Metamorphosis</i>	136
Figura 58: Gregor no lustre no espetáculo <i>Metamorphosis</i>	136
Figura 59: Greta alimentando Gregor no espetáculo <i>Metamorphosis</i>	137
Figura 60: Gregor no espetáculo da <i>Royal Opera House</i>	138
Figura 61: Gregor no espetáculo do <i>Vestuport Theater</i>	138
Figura 62: Gregor no espetáculo de Steven Berkoff	139
Figura 63: Gregor no espetáculo da <i>Opera Australia</i>	139

Figura 64: Concepção espacial do espetáculo <i>Kordian</i>	143
Figura 65: Cena do espetáculo <i>Kordian</i>	143
Figura 66: Concepção espacial do espetáculo <i>Kordian</i>	145
Figura 67: Zbigniew Cynkutis no espetáculo <i>Doctor Faustus</i>	146
Figura 68: Devaneios dos prisioneiros no espetáculo <i>Akropolis</i>	147
Figura 69: Luta entre Jacó e o Anjo no espetáculo <i>Akropolis</i>	147
Figura 70: Ilustração <i>Attaque d'hysterie chez l'homme</i>	149
Figura 71: Posição acrobática em uma crise histérica de um homem	150
Figura 72: O <i>arc de cerclé</i> em uma crise histérica de uma mulher	150
Figura 73: Escultura <i>Arc d'hystérie</i> , de Louise Bourgeois	151
Figura 74: Mary Wigman no espetáculo <i>Dance of Suffering</i>	152
Figura 75: Cassandra no espetáculo <i>Mount Olympus</i>	152
Figura 76: Cinzel <i>Jésus délivre un possédé</i> , de João III, o clérigo	154
Figura 77: Pôster do filme <i>Back from Hell</i>	155
Figura 78: Pôster do filme <i>The Last Exorcist Part 2</i>	156
Figura 79: Pôster do filme <i>Forsaken</i>	156
Figura 80: Pôster do filme <i>The Cloth</i>	156
Figura 81: Pôster do filme <i>In the Mouth of Madness</i>	156
Figura 82: Cena do filme <i>Il Demonio</i>	158
Figura 83: Pintura <i>Dança de Salomé</i>	158
Figura 84: Pintura <i>Le jongleur de Notre Dame</i>	158
Figura 85: Cena do filme <i>The Exorcist</i>	159
Figura 86: Pegadinha do exorcista	159
Figura 87: Dança <i>Sang Hyang Dedari</i>	162
Figura 88: Dança <i>Sang Hyang Dedari</i>	163
Figura 89: Óstraco de uma bailarina egípcia	165
Figura 90: Filme <i>Les Fujimaki</i>	170
Figura 91: Filme <i>A street arab</i>	170
Figura 92: Filme <i>Chaise en bascule</i>	171
Figura 93: Filme <i>Upside Down Boxers</i>	171
Figura 94: Esquema piramidal dos elementos do cinema mudo	173
Figura 95: Buster Keaton em <i>Seven Chances</i>	176
Figura 96: Charlie Chaplin em <i>The Great Dictator</i>	189
Figura 97: Charlie Chaplin em <i>The Circus</i>	189

Figura 98: Buster Keaton em <i>The Scarecrow</i>	190
Figura 99: Buster Keaton em <i>The Navigator</i>	190
Figura 100: Buster Keaton em <i>Three Ages</i>	198
Figura 101: Claudia Contin Arlecchino como Arlequino	198
Figura 102: Buster Keaton em <i>Hard Luck</i>	203
Figura 103: Buster Keaton em <i>The Scarecrow</i>	203
Figura 104: Esquema da técnica da verticalização invertida do salto com vara	204
Figura 105: Dublê Lee Barnes em <i>College</i>	204
Figura 106: Técnica do <i>Fosbury Flop</i> no salto em altura	206
Figura 107: Buster Keaton em <i>College</i>	206
Figura 108: Buster Keaton em <i>Steamboat Bill Jr</i>	207
Figura 109: Buster Keaton em <i>Seven Chances</i>	207
Figura 110: Movimento sequenciado do mergulho do salto <i>naghol</i>	209
Figura 111: Buster Keaton em <i>Hard Luck</i>	209
Figura 112: Buster Keaton em <i>The Ballonatic</i>	210
Figura 113: Buster Keaton em <i>Convict 13</i>	210
Figura 114: Buster Keaton em <i>Seven Chances</i>	211
Figura 115: Buster Keaton em <i>The Navigator</i>	211
Figura 116: Buster Keaton em <i>Our Hospitality</i>	211
Figura 117: Buster Keaton em <i>The Playhouse</i>	211
Figura 118: Buster Keaton em <i>Three Ages</i>	213
Figura 119: Buster Keaton em <i>College</i>	214
Figura 120: Buster Keaton em <i>Go West</i>	214
Figura 121: Buster Keaton em <i>Sherlock Jr</i>	215
Figura 122: Buster Keaton em <i>The Blacksmith</i>	216
Figura 123: Buster Keaton em <i>Steamboat Bill Jr</i>	216
Figura 124: Buster Keaton em <i>The Haunted House</i>	217
Figura 125: Buster Keaton em <i>One Week</i>	218
Figura 126: Buster Keaton em <i>Convict 13</i>	218
Figura 127: Buster Keaton em <i>The Navigator</i>	218
Figura 128: Buster Keaton em <i>The Playhouse</i>	219
Figura 129: Buster Keaton em <i>College</i>	219
Figura 130: Buster Keaton em <i>Our Hospitality</i>	220
Figura 131: Buster Keaton em <i>Steamboat Bill Jr</i>	220

Figura 132: Buster Keaton em <i>The Haunted House</i>	221
Figura 133: Buster Keaton em <i>Sherlock Jr</i>	222
Figura 134: Buster Keaton em <i>One Week</i>	222
Figura 135: Buster Keaton em <i>Three Ages</i>	223
Figura 136: Buster Keaton em <i>Battling Butler</i>	223
Figura 137: Buster Keaton em <i>One Week</i>	224
Figura 138: Personagem em <i>The Navigator</i>	224
Figura 139: Buster Keaton em <i>Our Hospitality</i>	225
Figura 140: Buster Keaton em <i>The Frozen North</i>	225
Figura 141: Buster Keaton em <i>Seven Chances</i>	225
Figura 142: Corrida do Queijo de Gloucestershire	225
Figura 143: Buster Keaton em <i>Neighbors</i>	226
Figura 144: Buster Keaton em <i>College</i>	226
Figura 145: Buster Keaton em <i>The Balloonatic</i>	227
Figura 146: Buster Keaton em <i>The High Sign</i>	227
Figura 147: Buster Keaton em <i>Sherlock Jr</i>	228
Figura 148: Personagens em <i>Steamboat Bill Jr</i>	228
Figura 149: Buster Keaton em <i>The Navigator</i>	229
Figura 150: Personagens em <i>Sherlock Jr</i>	229
Figura 151: Buster Keaton em <i>The Love Nest</i>	230
Figura 152: Buster Keaton em <i>My Wife's Relations</i>	230
Figura 153: Personagens em <i>Convict 13</i>	231
Figura 154: Buster Keaton em <i>The Boat</i>	231
Figura 155: Buster Keaton em <i>Steamboat Bill Jr</i>	231
Figura 156: Buster Keaton em <i>My Wife's Relations</i>	231
Figura 157: Personagem em <i>My Wife's Relations</i>	232
Figura 158: Personagem em <i>Convict 13</i>	232
Figura 159: Buster Keaton em <i>Three Ages</i>	233
Figura 160: Buster Keaton em <i>Neighbors</i>	233
Figura 161: Buster Keaton em <i>Steamboat Bill Jr</i>	234
Figura 162: Buster Keaton em <i>Go West</i>	234
Figura 163: Buster Keaton em <i>The Navigator</i>	234
Figura 164: Buster Keaton em <i>College</i>	234
Figura 165: Buster Keaton em <i>Daydreams</i>	235

Figura 166: Buster Keaton em <i>The Frozen North</i>	235
Figura 167: Personagem em <i>Convict 13</i>	235
Figura 168: Buster Keaton em <i>Neighbors</i>	235
Figura 169: Buster Keaton em <i>Neighbors</i>	236
Figura 170: Buster Keaton em <i>College</i>	236
Figura 171: Buster Keaton em <i>Steamboat Bill Jr</i>	237
Figura 172: Buster Keaton em <i>Our Hospitality</i>	237
Figura 173: Buster Keaton em <i>Sherlock Jr</i>	237
Figura 174: Buster Keaton em <i>The Frozen North</i>	237
Figura 175: Buster Keaton em <i>Neighbors</i>	238
Figura 176: Buster Keaton em <i>The Electric House</i>	238
Figura 177: Buster Keaton em <i>The Blacksmith</i>	239
Figura 178: Buster Keaton em <i>The Playhouse</i>	239
Figura 179: Buster Keaton em <i>The Goat</i>	239
Figura 180: Buster Keaton em <i>Steamboat Bill Jr</i>	239
Figura 181: Personagem em <i>Neighbors</i>	242
Figura 182: Buster Keaton em <i>The Paleface</i>	242
Figura 183: Buster Keaton em <i>Three Ages</i>	242
Figura 184: Buster Keaton em <i>College</i>	242
Figura 185: Rolamento para frente lateral do <i>parkour</i>	244
Figura 186: Buster Keaton em <i>The Goat</i>	244
Figura 187: Buster Keaton em <i>Convict 13</i>	251
Figura 188: Buster Keaton em <i>College</i>	251
Figura 189: Treinamento acrobático na <i>Beijing Opera School Rehearsal Field</i>	257
Figura 190: Treinamento acrobático em Hai 'an, província chinesa de Jiangsu	257
Figura 191: A concubina Yang Yuhuan em cena de “A concubina bêbada” (贵妃醉酒)	261
Figura 192: Movimento acrobático do <i>man fanshen</i>	261
Figura 193: Salto da cena de “A Batalha do Monte Changban”	262
Figura 194: O movimento acrobático <i>tai niezi</i>	262
Figura 195: Cena da fuga em “A Lenda da Cobra Branca”	263
Figura 196: Escape em “Os Dezoito Luohan Perseguem a Garça Dourada”	263
Figura 197: Movimentos acrobáticos de práticas de luta <i>jiu-jitsu</i>	265
Figura 198: Disputa de luta <i>aikidô</i>	265
Figura 199: Buster Keaton em <i>The Goat</i>	266

Figura 200: Buster Keaton em <i>Three Ages</i>	266
Figura 201: <i>Aú</i> sem mãos da Capoeira	267
Figura 202: Alfredo “Psico” Bermudez em um <i>aú quebrado</i>	267
Figura 203: Buster Keaton em <i>Convict 13</i>	270
Figura 204: Personagens em <i>Battling Butler</i>	270
Figura 205: Descida ágil da montanha em <i>Yandang Chan</i>	273
Figura 206: Ataque surpresa ao exército inimigo em <i>Yandang Chan</i>	273
Figura 207: Salto mortal para trás como esquiva em <i>Yandang Chan</i>	274
Figura 208: Salto mortal para trás como esquiva em <i>Yandang Chan</i>	274
Figura 209: Saltos mortais como reação de golpes de bastão em <i>Yandang Chan</i>	275
Figura 210: Saltos mortais como reação de golpes de bastão em <i>Yandang Chan</i>	275
Figura 211: Movimento acrobático da ação de nadar em <i>Yandang Chan</i>	276
Figura 212: Movimento acrobático do <i>kip-up</i>	276
Figura 213: Sequência acrobática em <i>Yandang Chan</i>	277
Figura 214: Sequência acrobática em <i>Yandang Chan</i>	277
Figura 215: Saltos sobre a muralha em <i>Yandang Chan</i>	279
Figura 216: Saltos sobre a muralha em <i>Yandang Chan</i>	279
Figura 217: Salto mortal como teletransporte no jogo <i>The Sims 2</i>	281
Figura 218: Salto mortal como teletransporte no jogo <i>The Sims 2</i>	281
Figura 219: Golpe do jogo eletrônico <i>Street Fighter</i>	282
Figura 220: Golpe do jogo eletrônico <i>Mortal Kombat</i>	282
Figura 221: Robin Hood na peça <i>The Heart of Robin Hood</i>	283
Figura 222: Peter Pan no espetáculo <i>Peter Pan Goes Wrong</i>	283
Figura 223: Banda desenhada do Capitão América	284
Figura 224: História em quadrinhos do Homem Aranha	285
Figura 225: Cena do filme <i>Matrix</i>	287
Figura 226: Cena do filme <i>Armour of God II: Operation Condor</i>	287
Figura 227: Bengalas de Tutancâmon	292
Figura 228: Desenho egípcio da narrativa mitológica do deus Rá	292
Figura 229: Cena do espetáculo “Casa”	294
Figura 230: Cena do espetáculo “4 por 4”	294
Figura 231: Cena do espetáculo “Nó”	295
Figura 232: Cena do espetáculo “Cão sem plumas”	295
Figura 233: Cena do espetáculo “Belle”	296

Figura 234: Cena do espetáculo “Cura”	296
Figura 235: Cena do espetáculo “Dinamo”	297
Figura 236: Cena do espetáculo “Sagração”	297
Figura 237: Quadro “Allegro” do espetáculo “Rota”	299
Figura 238: Quadro “Vigoroso” do espetáculo “Rota”	299
Figura 239: Postura acrobática em dupla do espetáculo “Rota”	301
Figura 240: Postura acrobática em dupla do espetáculo “Rota”	301
Figura 241: Postura acrobática em dupla do espetáculo “Rota”	301
Figura 242: Postura acrobática em dupla do espetáculo “Rota”	301
Figura 243: Postura acrobática em dupla do espetáculo “Rota”	302
Figura 244: Postura acrobática em dupla do espetáculo “Rota”	302
Figura 245: Jogo acrobático coletivo do espetáculo “Rota”	303
Figura 246: Jogo acrobático coletivo do espetáculo “Rota”	303
Figura 247: Pose <i>Kakásana</i> do espetáculo “Rota”	304
Figura 248: Asanas <i>Salamba Sarvangasana</i> e <i>Shirshasana</i> do espetáculo “Rota”	304
Figura 249: Figuras invertidas em coro do espetáculo “Rota”	305
Figura 250: Figuras invertidas em coro do espetáculo “Rota”	305
Figura 251: Descida invertida pelas escadas do espetáculo “Rota”	307
Figura 252: Bailarino em parada de mãos do espetáculo “Rota”	307
Figura 253: Bailarino na roda do espetáculo “Rota”	308
Figura 254: Prática do <i>Kiiking</i>	308
Figura 255: Corporeidades invertidas na roda do espetáculo “Rota”	309
Figura 256: Corporeidades invertidas na roda do espetáculo “Rota”	309
Figura 257: Corporeidades invertidas na roda do espetáculo “Rota”	310
Figura 258: Corporeidades invertidas nas escadas do espetáculo “Rota”	310
Figura 259: Corporeidades invertidas na roda do espetáculo “Rota”	311
Figura 260: <i>Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio</i> , de Leonardo da Vinci	311
Figura 261: Corporeidades invertidas na roda do espetáculo “Rota”	312
Figura 262: Corporeidade invertida na roda do espetáculo “Rota”	312
Figura 263: Prática asteca dos <i>voladores</i>	315
Figura 264: Prática asteca dos <i>guacamayas</i>	315
Figura 265: Prática da roda alemã do CIRCUS da Unicamp	317
Figura 266: Zeca Padilha na roda Cyr	317
Figura 267: Buster Keaton em <i>Daydreams</i>	318

Figura 268: Buster Keaton em <i>The Boat</i>	318
Figura 269: Cena do filme <i>Royal Wedding</i>	319
Figura 270: Cena do filme <i>Dancing on the ceiling</i>	319
Figura 271: Bastidores do filme <i>Inception</i>	319
Figura 272: Bastidores do filme <i>High School Musical</i>	319
Figura 273: Dançarina Laura de Nercy em um voo parabólico	330
Figura 274: Cena do espetáculo <i>Gravité Zéro</i>	330
Figura 275: Yoann Bourgeois em <i>Approche 17. Fugue/Trampoline</i>	333
Figura 276: Marie Bourgeois em <i>Approche 4. La Balance de Levité</i>	333
Figura 277: Marie Bourgeois em <i>Approche 12. Ophélie</i>	334
Figura 278: Inversão na projeção em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i>	340
Figura 279: Inversão na projeção em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i>	340
Figura 280: Inversão da atriz em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i>	341
Figura 281: Inversões duplas em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i>	341
Figura 282: Inversões duplas em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i>	341
Figura 283: Inversão da atriz em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i>	341
Figura 284: Inversão na projeção em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i>	342
Figura 285: Inversão na projeção em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i>	342
Figura 286: Inversão na projeção em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i>	343
Figura 287: Inversão na projeção em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i>	343
Figura 288: Inversão na projeção em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i>	344
Figura 289: Cena do filme <i>Kiri-Kis</i>	347
Figura 290: Cena do filme <i>Upside Down; or, the Human Flies</i>	347
Figura 291: Cenário do <i>Big Fun Museum</i> , Barcelona	348
Figura 292: <i>Upside Down House</i> , Londres	348
Figura 293: Instalação <i>Dalston House</i> , Londres	349
Figura 294: Instalação <i>Dalston House</i> , Londres	349
Figura 295: Inversão na projeção em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i>	351
Figura 296: Inversão dos atores em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i>	351
Figura 297: Cenário vertical de <i>Metamorphosis</i>	353
Figura 298: Cenário vertical de “Não sobre o amor”	353
Figura 299: Cena do espetáculo “Velox”	354
Figura 300: Cena do espetáculo <i>Myhto</i>	354
Figura 301: Cena da videodança <i>All is ground</i>	356

Figura 302: Bastidores da videodança <i>All is ground</i> _____	356
Figura 303: Inversão dos atores em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i> ___	358
Figura 304: Inversão dos atores em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i> ___	358
Figura 305: Inversão dos atores em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i> ___	359
Figura 306: Inversão dos atores em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i> ___	359
Figura 307: Inversão na projeção em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i> __	360
Figura 308: Inversão dos atores em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i> ___	360
Figura 309: Inversão na projeção em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i> __	361
Figura 310: Inversão dos atores em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i> ___	361
Figura 311: Inversão dos atores em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i> ___	362
Figura 312: Inversão dos atores em <i>I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go</i> ___	362
Figura 313: Videodança <i>Floating memory</i> _____	364
Figura 314: Cena do filme <i>Water Work</i> _____	365
Figura 315: Frame de vídeo da dançarina Kristina Makushenko_____	365
Figura 316: Litografia <i>Relativity</i> , de Maurits Escher_____	374

SUMÁRIO

i. Breves reflexões sobre uma pesquisa atravessada por um estado pandêmico	30
ii. Breve elogio ao ponto de vista do pesquisador	32
APRESENTAÇÃO: a conformação do estudo por uma teoria da inversão	35
INTRODUÇÃO: prolegômenos dos pontos-de-vista artísticos e de pesquisa	46
I. A INVERSÃO CORPORAL COMO TEATRALIDADE ACROBÁTICA	58
1.1. Da “acrobacia” à “acrobacia dramática”	58
1.2. As técnicas corporais de inversão	71
1.3. A dimensão espetacular da inversão corporal	88
1.4. A inversão como poética	98
II. TEATRALIDADES ACROBÁTICAS I: A PERSONAGEM ACROBÁTICA	107
2.1. Corporeidades invertidas como natureza sobre-humana	108
2.1.1. O princípio animal: OVO, <i>Metamorphosis</i>	113
2.1.2. O princípio extático: Grotowski, o terror	141
2.2. Corporeidades invertidas como comicidade	168
2.2.1. O princípio da ingenuidade: o clown	181
2.2.2. O princípio da malandragem: o Arlequino	191
2.2.3. O princípio da queda: Buster Keaton	200
III. TEATRALIDADES ACROBÁTICAS II: A ENCENAÇÃO ACROBÁTICA	253
3.1. O princípio agonístico: Ópera de Pequim, <i>Yandang Shan</i>	254
3.2. O princípio da circularidade: Deborah Colker, Rota	290
3.3. O princípio fantástico: Yoann Bourgeois, <i>I wonder where the dreams I don't remember go</i>	326
CONSIDERAÇÕES FINAIS: dramaturgias da gravidade	378
REFERÊNCIAS	386

APÊNDICES	424
1. Dicionário de movimentos acrobáticos	426
2. Tabelas de movimentos de inversão das obras	463
2.1. Keaton	463
2.2. <i>Yandang Chan</i>	476
2.3. Rota	479
2.4. <i>I wonder where the dreams I don't remember go</i>	489
3. Entrevistas	492
3.1. “O Circo é a arte da demonstração, a Dança é a arte da apresentação e o Teatro é a arte da representação”: Entrevista com Yoann Bourgeois	492
3.2. “O Teatro Físico nos dá a possibilidade de contar qualquer história, para qualquer audiência, em qualquer lugar do mundo”: Entrevista com Felipe Pacheco	507
3.3. “Desmanchar o técnico para ganhar o artístico”: Entrevista com Zeca Padilha	525
4. Composições imagéticas de mundos invertidos	549

i. Breves reflexões sobre uma pesquisa atravessada por um estado pandêmico

Como realizar uma pesquisa preponderantemente prática no campo das Artes Cênicas em tempos de isolamento social?

A construção de uma tese de doutorado possui um teor essencialmente teórico. Entretanto, um trabalho doutoral dentro do campo das Artes da Cena (e mais especificamente sobre os movimentos e técnicas acrobáticas), perpassa pelas empíricas e insubstituíveis vivências acrobáticas que fazem surgir as reflexões nele contidas. A pandemia mundial provocada pelo coronavírus durante os anos de 2020 e 2021 e sua conseqüente reverberação nos anos seguintes atravessou diretamente a forma como esta pesquisa foi desenvolvida e que levantou muitas indagações acerca de seus processos metodológicos e conceituais. O estado atípico da pandemia do Covid-19 obrigou o fechamento das universidades, dos ginásios desportivos, dos centros de treinamento, dos teatros, dos museus. Desta forma, com a restrição de circulação em vias públicas e limitação de acesso a bibliotecas - grande fonte de conhecimento e de referências - e de espaços esportivos e culturais - nos quais se podia treinar, ensaiar, apresentar, assistir e estar em contato com o mundo acrobático e cênico -, a presente investigação moveu-se, portanto, por constantes reformulações que acompanharam as angústias marcadas pelas incertezas dos tempos que vivemos e que faziam pairar um sentimento de que não conseguiria dar conta de avançar ou até mesmo finalizar o estudo.

Ouçó muito falar que o Teatro é a arte do encontro. Claro que as nossas percepções e concepções de encontro e de presença podem ser modificadas a partir da mediação de telas e de espaços virtuais. Entretanto, os meus anos despendidos em desenvolver estudos a fim de compreender a potência do compartilhamento artístico e comunicativo entre corpos que se encontram em um mesmo tempo e espaço físico (a dita presença cênica na qual fala Barba) parece cair por terra e deixa uma impressão de que não faz mais sentido atualmente. Com as experiências cênicas forçadas a serem intermediadas por máquinas, elas perdem sua qualidade *hinc et nunc*, onde não há contato, olho no olho, suor, cheiros, sinestesia, comunhão... Parece que eu preciso começar do zero e aprender tudo novamente. Entretanto, por uma via negativa, esses processos todos me levam a me interessar cada vez mais pelos mistérios ancestrais que orbitam a comunicação presencial entre corpos e a me identificar com o pensamento de que o teatro é, em suma, um acontecimento biológico³.

³ PRADIER, Jean-Marie. Towards a biological theory of the body in performance. In: *New Theatre Quarterly*. Volume VI, number 21, february, 1990.

De que forma dar seguimento a uma investigação sobre o corpo acrobático quando ele gradualmente se afasta dessa natureza?

Em um estado pandêmico, os corpos se encontram cada vez mais confinados, reduzidos, retos, duros, quadrados, mecânicos, privados de espaços e tempos de trocas e experimentações. Em resumo, os opostos das qualidades e possibilidades de um corpo acrobático! Em meio a relações interpessoais que se condensam em salas virtuais onde só é possível visualizar rostos de um corpo que passa a maior parte do dia sentado em frente a um computador, eu me indago frequentemente: onde estão os corpos? Onde está o *meu* corpo? Como um ator que coloca a expressão corporal como protagonista do meu *métier*, sinto muita falta dos meus treinamentos diários em uma sala de ensaio/treino e de todos os aspectos que constituem o meu ofício. Eu não sinto mais o meu corpo da mesma forma: cada vez menos flexível, forte, ágil, resistente, resiliente, jovem... Sinto falta de um estado livre, aventureiro, corajoso, expansivo, enérgico, vertiginoso, pueril, da sensação de superação de limites, da percepção de um coração acelerado e da emoção de estar vivo que somente uma experiência acrobática me proporciona!

Com a impossibilidade de prática no presente, o olhar sobre o movimento acrobático volta-se, então, ao passado, entrega-se ao exercício das “acrobacias da memória”. Curiosamente, escrevo este texto no lugar de onde emergem as primeiras nostalgias da minha “identidade evolutiva”⁴ referente ao corpo em movimento: a casa dos meus avós. Com a pandemia, “risco” se tornou uma palavra que escuto muito. É um estado compulsório em que todos vivemos atualmente, mas que sempre me foi familiar. Talvez toda esta incomum situação mundial, *de cabeça pra baixo*, me ajude a descobrir novos e acrobáticos pontos de vista, afinal.

⁴ JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. Educação. Porto Alegre/RS, v. 63, n. 3, 2007.

ii. Elogio ao ponto de vista do pesquisador

O que é ler senão aprender a pensar na esteira deixada pelo pensamento do outro?⁵

Por que eu penso o que eu penso hoje? Por que eu penso *como* eu penso? Ao realizar este trabalho de doutorado, estas perguntas me acompanharam e me inquietaram íntima e constantemente ao longo de todo o processo de pesquisa, a fim de desvendar as circunstâncias e experiências que me guiaram até aqui e que me fizeram levantar apaixonadamente e a defender corajosamente as seguintes ideias, questionamentos, suposições e *pontos de vista* que sustentam esta presente tese.

Segundo o campo acadêmico, “só se inicia uma pesquisa se existir uma pergunta, uma dúvida para a qual se quer buscar a resposta. Pesquisar, portanto, é buscar ou procurar resposta para alguma coisa”⁶. Segundo esta premissa, podemos depreender que antes de uma pesquisa, há uma hipótese. Ou seja, uma importante edificação (a pesquisa) se inicia com a disposição de sua pedra fundamental (a hipótese). Porém, o conhecimento científico predominantemente privilegia as etapas posteriores à formulação da suposição. Raramente dedica a sua atenção também ao exame do traçado da linha lógica que conduz até esta interrogação. Uma grande pergunta, em suma, é previamente composta por muitas outras menores. Afinal, critérios são anteriormente empregados para a definição do assentamento da localização da rocha angular que inaugura uma construção. Portanto, o caminho que se percorre até a suposição também é, de certa forma, uma pesquisa: um acúmulo de processos de construção de sabedorias a partir de experiências medidas e constituídas por curiosidades, dúvidas, desejos e escolhas. Nem sempre conscientes e voluntárias, elas podem ser provocadas por causas instintivas ou até mesmo ocultas; nem sempre racionais e teóricas, elas podem ser constituídas, sobretudo, de *corpo*.

Neste sentido, este texto é o resultado de um estudo a nível doutoral, mas cujo desenvolvimento de pensamento e conhecimento que o embasa tem origens mais antigas, o que me obrigou também a olhar para trás em direção a acrobacias da memória *incorporada*. Esta pesquisa é o reflexo de uma análise contínua que remonta previamente aos cursos de mestrado e graduação; anterior ao conteúdo acadêmico e científico, é o fruto de experiências escolares; antes de uma educação básica, é a reverberação de vivências infantis. Desta forma, precedente

⁵ CHAUI, Marilena. S. Os trabalhos da memória. In: BOSI, E. Memória e sociedade: lembrança de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 21.

⁶ GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. Métodos de pesquisa. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009, p. 12.

à instituição, à teoria, à metodologia e ao pensamento científico, já estava sendo moldado um conhecimento tácito, prático no e pelo corpo. Antes mesmo da pesquisa que responde à pergunta elementar “por que o céu é azul?”, por exemplo, já existe uma experiência perceptiva e fenomenológica e um senso fundamentalmente empírico igualmente importante de se dar atenção, pois é a partir deles que se abre ou delimita os prismas que possibilitam a emergência de interrogações.

Acredito ser muito difícil um cientista formular uma teoria “do zero” ou até mesmo a mais aleatória epifania se manifestar “do nada”. Arquimedes não teria gritado “Eureca!” se não tivesse eventualmente entrado em uma banheira cheia de água e, a partir desta vivência casual, ter desenvolvido o princípio da atuação de uma *força vertical para cima* a todos os corpos submersos em fluidos (ou, em outras palavras, o empuxo). Isaac Newton não teria “descoberto” somente há aproximadamente trezentos anos uma lei universal de uma *força vertical para baixo* que age sobre os corpos desde a origem dos tempos (ou, simplesmente, a gravidade) se não tivesse sido atingido na cabeça por uma maçã. Esta, entretanto, não era o fruto do conhecimento imediato: as nossas experiências de vida em todas as suas instâncias determinam e condicionam a maneira como olhamos, agimos e nos comportamos.

Que os objetos caem no chão, isto é evidente, não há como discutir. Todos sabemos. Mas este fenômeno por si só não explica o seu porquê. Imagino Newton movido por uma instigante curiosidade de responder a sua incessante dúvida sobre a queda dos corpos, junto a outras perguntas como “Esta ideia realmente faz sentido?” ou “Isto já não é tão óbvio?”. Estas dúvidas também ressoaram em mim durante o processo desta pesquisa. Entretanto, o cientista passou a estranhar o que era comum, discordar da obviedade daquilo que era tão nítido que deixou de o ser. Não há como negar que *todos os objetos caem*, porém quando *invertemos* a perspectiva para *todos os objetos são atraídos*, ah, isto pode mudar alguma coisa (algo como toda a história da Ciência). A partir desta hipótese, ele começa, finalmente, suas tentativas de comprová-la com suas experimentações - ou a pesquisa “propriamente dita”.

Newton pode encontrar e apresentar, ao final da pesquisa, uma fórmula matemática que explica exata e completamente tudo o que quer dizer. Em uma área de humanas, sobretudo das artes, é um outro caminho. É difícil encontrar palavras para falar sobre o sentimento da gravidade⁷. Outra dificuldade é o molde acadêmico, que exige uma estruturação linear de raciocínio. Entretanto, o pensamento, assim como a poética que esta tese se propõe a instaurar, é circular: ele vai e volta, inverte a lógica, busca os paradoxos, deseja novas perspectivas.

⁷ PAXTON, Steve Paxton. Gravity. (1st ed). Brussels: Contradance, 2018.

Apresento estas breves discussões para introduzir reflexões basilares acerca da natureza da pesquisa: muitas vezes ela não se separa de histórias de vida e estas podem dizer muito sobre a relação entre o estudo e o pesquisador; que a trajetória até uma grande interrogação é composta por múltiplas etapas e que elas nem sempre serão racionais; que o corpo não se separa do pensamento; que as experiências empíricas e práticas têm grande importância tal como a teoria e que provar uma tese é, em suma, expor uma perspectiva de olhar, uma forma particular de perceber e conhecer o mundo. Este é o meu ponto de vista. Mesmo se ele estiver de cabeça para baixo.

Leitores, sejam bem-vindos ao infinito universo de pontos de vista de um mundo ao contrário!

APRESENTAÇÃO:

a conformação do estudo por uma teoria da inversão



Figura 1⁸.

Início este estudo com a proposta de uma breve interpretação da imagem apresentada acima. Como você a descreveria? Como é o nome deste movimento corporal? Somente a partir da visualização desta figura, você consegue dizer com precisão o que ela significa, o que ela quer dizer? Se é uma foto de um espetáculo teatral, de uma apresentação de dança, de um show de circo, de uma cena de filme, de uma prática esportiva? Se o indivíduo é um ator, um dançarino, um circense, um modelo, um capoeirista, um iogue, um b-boy, um traceur, um ginasta? Se ele faz este movimento pela primeira vez, ou se já o faz há certo tempo? Se o indivíduo está em um quarto, em um estúdio, na rua? Se o indivíduo é oriental ou ocidental, se é do norte ou do sul global? Consegue dizer por que ele se encontra nesta posição corporal? Se ele faz por mero prazer, para impressionar alguém, pra contar uma história? Consegue dizer o que ele está sentindo? Para você, o que ele faz é diferente ou casual? Consegue dizer que ela possui a mesma impressão que há cem ou mil anos atrás? Ou mesmo se ele está realmente de cabeça para baixo ou esta posição é um resultado de um efeito de edição da imagem?

⁸ A descrição foi propositalmente deixada em branco. Disponível em: <https://www.shutterstock.com/pt/image-photo/young-strong-man-standing-on-head-80953618>

Independentemente das respostas hipotéticas, a imagem apresenta uma pessoa “de cabeça para baixo”, ou seja, em uma posição caracterizada por uma *inversão do corpo*. Os movimentos e posturas aqui analisados se referem especificamente a configurações físicas que transitam ou resultam na inversão do eixo vertical cotidiano do corpo. Ao longo desta tese, apresento inúmeras formas de fazer, servir, usar, mostrar, sentir e significar um corpo *acrobático*, ou seja, as diferentes *técnicas corporais de inversão*, inspiradas no estudo basilar de Marcel Mauss. Elas não se restringem somente ao âmbito acadêmico na qual pertence esta tese (Artes Cênicas), mas compreende exemplos de diferentes lugares, tempos, sociedades e culturas ao longo da história e ao redor do mundo. São elas que permitem observar paralelamente que um ginasta esportivo de hoje executa, essencialmente, um mesmo movimento que uma dançarina egípcia nos tempos das pirâmides, mas certamente seus objetivos e significados são distintos. Desta forma, assim como a Antropologia Teatral de Eugenio Barba, que propõe uma pesquisa das bases técnicas do intérprete em uma dimensão transcultural, é possível estabelecer certas proximidades entre técnicas *diferentes* com princípios *semelhantes*. Seria a inversão um fenômeno cênico transcultural que, como conceitualiza Barba, qualifica um princípio-que-retorna⁹?

A discussão de cunho conceitual sobre a dimensão física acrobática permite ampliar horizontes epistemológicos, não reduzindo essas corporeidades a determinadas formas e estilos e abrangendo uma variedade de práticas. Em suma, este estudo é, portanto, fundamentalmente pluridisciplinar e de perspectiva intercultural, o que pode permitir uma contribuição acadêmica para uma multiplicidade de campos de pesquisa cujos objetos de estudo sejam coincidentes no debate do corpo e do movimento. Os movimentos acrobáticos são elementos essencialmente polissêmicos¹⁰, onde não é possível separar a expressão corporal de seus fatores sociais, culturais ou técnicos em suas diferentes dimensões que enfatizam seu dinamismo técnico e estético. Afinal, se estas manifestações socioculturais são fenômenos complexos, suas abordagens acadêmicas não somente permitem, mas como *necessitam* de considerações interdisciplinares. Desta forma, exponho aqui as alternativas de práticas desviantes da supremacia da verticalidade ascendente, que atravessam da alta a baixa cultura ou da cultura popular ao conhecimento esotérico, a fim de ultrapassar as divisões entre vida e arte, prática e teoria, pensamento e ação. Ao adentrar em um reino propositalmente mais caótico de

⁹ BARBA, Eugenio. A canoa de papel. São Paulo: Hucitec, 1994, p. 23.

¹⁰ TUCUNDUVA, B. B. P. & BORTOLETO, M. A. C. A multiplicidade conceitual da acrobacia: arte, esporte e entretenimento. Revista Brasileira de Ciências do Esporte, 39(2), 2017, p. 214.

(des)conhecimento, direciona-se a um pensamento plural e paradoxal em uma espécie de “teoria do baixo”¹¹, um estudo do contrário, uma tese da inversão.

Desta forma, ao tratar destas fisicalidades audaciosas¹², desloca a categoria tradicional de *corpo* ao falar de *corporeidade* invertida. Este conceito empregado aqui vai ao encontro da perspectiva fenomenológica, que considera o corpo como um entrelaçamento plural e complexo de seus aspectos anatômicos, simbólicos, culturais e imaginários¹³. Esta ideia supera a dicotomia cartesiana entre o pensamento sensível e o conhecimento racional por meio do entendimento que o mundo não é o que se pensa, mas aquilo que se vive¹⁴. Coloca-se uma ênfase na experiência corporificada que atenta que a vivência não se dá desprovida do corpo sem, no entanto, negligenciar a “mente”, mas sim situando-a na “prática”¹⁵. Se abandona o entendimento mecanicista e determinista do corpo como um objeto fragmentado, objetivo e acabado que deve ser dominado e vive para se provar como um instrumento de trabalho que precisa eficientemente render e produzir resultados¹⁶.

Neste sentido, se diferencia do termo *corporalidade* por esta possuir uma abordagem materialista, que correlaciona o corpo à carne, ou seja, é a condição material de possibilidade da própria *corporeidade*¹⁷. Ao envolver simultaneamente os aspectos materiais e não materiais de nossa experiência humana em constante interpenetração com o mundo¹⁸, o corpo é percebido, ao mesmo tempo, como um elemento sobre o qual o trabalho da cultura se desenvolve e com a qual aquele trabalho se realiza. Não mais um mero objeto, o corpo em inversão é um meio de comunicação com o mundo, que, por sua vez, não é mais uma soma destes determinados objetos, mas sim um horizonte latente de experiências¹⁹. O corpo está aberto ao mundo e comunica-se indubitavelmente com ele, sem, no entanto, o possuir, pois esta potência de relações se mostra inesgotável²⁰. Assim, o corpo é constantemente permeado por

¹¹ HALBERSTAM, Jack. Low theory. In: The queer art of failure. Durham: Duke University Press, 2011.

¹² ROMANO, Lúcia. O teatro do corpo manifesto: teatro físico. São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 44.

¹³ BERNARD, Michel, NIOCHE, Julie & PERRIN, Julie. Échanges et variations sur H2ONaCl. [Spectacle de la chorégraphe Julie Nioche datant de 2005]. In: Magazine du Centre d’art et de création des Savoies à Bonlieu-Scène nationale. Annecy, 2005, p. 46.

¹⁴ MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 14.

¹⁵ STEWART, Pamela J.; STRATHERN, Andrew J. Personhood - Embodiment and Personhood. In: MASCIALEES, Frances E. (Org). A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011, p. 397.

¹⁶ SOBREIRA, Vিকেle, NISTA-PICCOLO, Vilma Lení & MOREIRA, Wagner Wey. Do corpo à corporeidade: uma possibilidade educativa. Cad. Pes., São Luís, v. 23, n. 3, 2016, p. 74.

¹⁷ PELINSKI, Ramón. Corporeidad y experiencia musical. In: Trans. Revista Transcultural de Música. Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, Espanha. n. 9, dezembro, 2005, p. 14.

¹⁸ HOOGLAND, Fact and fantasy: the body of desire in the age of posthumanism. Journal of Gender Studies, 11.3, 2002.

¹⁹ MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 136.

²⁰ Ibid, p. 14.

uma incompletude²¹, em um processo contínuo de conscientizações e redefinições que permite a fruição das ações em sua dimensão essencialmente humana²².

Corpo e mundo revelam uma relação recíproca geradora de múltiplos sentidos para ambos ao perceber o ser humano como criador de si mesmo e, ao mesmo tempo, criação do mundo²³. A inversão do corpo é, portanto, um objeto da técnica, um meio técnico e a origem subjetiva da técnica²⁴. O sentido reflexivo e relacional da corporeidade evidencia-se quando o uso do corpo ultrapassa o nível biológico e o nível dos instintos, chegando à criação de um mundo simbólico e de significações²⁵. Este corpo-sujeito²⁶ é adjetivado no espaço temporal para evidenciar a unidade de mundo natural e cultural, composto não só de corpo físico, com órgãos e sentidos individualizados, mas também de suas relações, ideias e sentimentos particulares que pessoaliza uma pessoa como ator e autor de sua história e de sua cultura²⁷. Estas singularidades, no entanto, somente se compreendem na pluralidade da existência de outros corpos, ou seja, a corporeidade é a unidade na diversidade de formas de corpos existencializados. Assim, ela trata das potencialidades do corpo, designando-o em sua auto-organização criativa plena de possibilidades que, talvez, só a natureza estética em seu aspecto sensível, que une vivência e conceito, possa expressar com plenitude²⁸.

Pensar a corporeidade é poder vislumbrar a vida em suas dialogias, em sua realidade paradoxal, em sua possibilidade de abranger múltiplos pontos de vista simultaneamente e de oferecer um trânsito não maniqueísta entre sentidos que consideramos historicamente como opostos e inconciliáveis²⁹. Isto faz o corpo, literalmente ao contrário, assumir símbolos e signos que o qualificam na sociedade enquanto um produtor de discurso³⁰, entretanto, não podem reduzir-se a ele pois as dimensões subjetivas presentes no movimento e na vivência corpórea

²¹ SOARES, Marta Genu, KANECO, Gláucia Lobato & GLEYSE, Jacques. Do porto ao palco, um estudo dos conceitos de corporeidade e corporalidade. *Dilectiké* 3.2, 2015, p. 74.

²² POLAK, Y. N. S. O corpo como mediador da relação homem/mundo. *Texto & Contexto em Enfermagem*, 6.3, 1997, p. 37.

²³ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

²⁴ CSORDAS, T. *Corpo, significado, cura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p. 109.

²⁵ SOBREIRA, Viclele, NISTA-PICCOLO, Vilma Lení & MOREIRA, Wagner Wey. Do corpo à corporeidade: uma possibilidade educativa. *Cad. Pes.*, São Luís, v. 23, n. 3, 2016, p. 75.

²⁶ SOARES, Marta Genu, KANECO, Gláucia Lobato & GLEYSE, Jacques. *Op. Cit.*, p. 71.

²⁷ NISTA-PICCOLO, V. L., MOREIRA, W. W. A corporeidade e a criatividade na educação infantil. In: *Corpo em movimento na educação infantil*. São Paulo: Cortez, 2012.

²⁸ NÓBREGA, T. P. Para uma teoria da corporeidade: um diálogo com Merleau-Ponty e o pensamento complexo. 1999. Tese (Doutorado Em Educação) – Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, São Paulo, 1999, p. 26-27.

²⁹ PORPINO, Karenine de Oliveira. *Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética*. Natal: EDUFRN, 2018, p. 62.

³⁰ PATERSON, K. & HUGHES, B. Disability studies and phenomenology: the carnal politics of everyday life. *Disability and Society*, 14.5, 1999.

escapam ao discurso³¹. Desta forma, as técnicas de inversão analisadas compreendem uma dimensão total dos indivíduos em relação com uma corporeidade invertida, a exemplo da Capoeira, que abrange os elementos do jogo, dança, música, espiritualidade e filosofia reunidos na dimensão acrobática. A preferência da adoção do conceito de corporeidade está, portanto, no fato de que ela permite uma maior conscientização da abordagem fenomenal para o corpo presente nas pesquisas dos mestres teatrais do século XX, que levaram a uma certa redescoberta do corpo³² do ator. À exemplo, este estudo debruça-se não sobre o *corpo em movimento*, mas o *movimento no corpo*³³, onde muitas vezes o corpo pode ser levado à inversão.

Desta forma, meu olhar acrobático de pesquisador não separa das minhas experiências pessoais e profissionais, sendo elas artísticas ou de outros campos culturais, como o esporte. Como um conhecimento atrelado altamente à vivência, o saber acrobático está contido essencialmente no corpo dos indivíduos que se ocupam destas práticas. Assim, as reflexões teóricas ganham mais notoriedade se escritas por um praticante diretamente envolvido com os procedimentos. Um estudo sobre uma técnica acrobática redigida por um acrobata é substancialmente diferente daquele concebido por uma visão não familiar. Apesar de se utilizar como base de análise a linguagem de performance vasta e complexa da Ópera de Pequim, por exemplo, reconheço os distanciamentos geográficos e alerto que as acepções levantadas podem divergir devido às influências culturais de diferentes áreas do território chinês, onde a compreensão destas manifestações exige vê-las não apenas em termos de seus elementos formais, mas também de suas próprias filosofias. Desta forma, a investigação é focada majoritariamente no uso das corporeidades invertidas como construção narrativa a partir do meu olhar teatral enquanto pesquisador e espectador, que, embora ocidental como Artaud, Craig e Brecht, também me fascinei com este estilo dramático, onde encontro um potencial transformador dessas formas de drama e dança que vão além do embasamento do texto em direção à artesanaria primordial do trabalho físico do intérprete.

Adicionalmente, enquanto um ator-acrobata, este ofício me permite uma ligação afetiva e profissional essencialmente prática sobre a dimensão acrobática comumente presente na prática de seus atores da Ópera de Pequim, desde seu treinamento até a ação gestual no palco. Quando eu vejo um ator fazendo um movimento acrobático em cena, as minhas vivências enquanto acrobata e ator, mas também como *ator-acrobata*, me permite justamente transcender

³¹ STEILL, C. A. Prefácio. In: CSORDAS, T. *Corpo, significado, cura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

³² DE MARINIS, Marco. In *Cerca dell'Attore: un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni, 2000.

³³ PITOZZI, Enrico. *Corpo/Corporeità*. (Manuscrito, s/d). In: DE MARINIS, Marinis. *Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências*. Pequeno glossário interdisciplinar. Revista Brasileira de Estudos da Presença, n. 2, 2012, p. 47.

o aspecto técnico e visual contemplado para interpretar a justificativa dramática da ação. Quando testemunho os atores fazendo uma sequência de *flic-flacs*, consigo apreender a alusão à uma descida de uma montanha, que não é diferente das mesmas ações de Buster Keaton em suas produções cinematográficas. Portanto, é a minha familiaridade prática com os movimentos e o conhecimento teatral que outorga o meu ponto-de-vista de pesquisador que visualiza esta prática como espetacular e que escreve sob a perspectiva da Etnocnologia, que se refere ao estudo das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados³⁴. Afinal, é o olhar treinado a distinguir elementos de determinada natureza, pois viu muitas vezes objetos congêneres serem construídos por outros e também os viram na própria experiência de construção de objetos semelhantes a partir de suas próprias ações, que está mais propenso à análise desses mesmos objetos³⁵. Por outra via, mantenho uma prática ginástica constante, mas também permeio outras atividades acrobáticas, como o *bungee*³⁶, o *parkour* e *breaking*³⁷, por exemplo. Assim, consigo estabelecer paralelos entre as técnicas de inversão não somente racionalmente, mas no meu próprio corpo fora de uma zona de conforto.

Dentro do campo das Artes Cênicas, a grande maioria da literatura teatral se dá através de olhares de críticos, historiadores, teóricos e diretores. Somente na história recente temos registros de atores refletindo sobre os seus próprios treinamentos e sistemas de criação e compartilhando seus processos individuais e subjetividades pessoais. Tendo acesso ao pensamento e à visão particulares daqueles que estão sob um olhar interno da cena, onde o autor é o próprio artista, os atores delineiam e expõem as suas identidades teatrais. Estas personalidades são construídas ao longo do tempo de carreira, a partir das práticas e processos em uma intrincada arquitetura de afinidades e jeitos estilísticos de criar e de se apresentar ao outro. Assim, outros podem se reconhecer em seus trabalhos, o que contribui na reflexão e fomenta a discussão acerca de formas de fazer comuns. Nesta tese, mesmo examinando obras artísticas de outros atores-acrobatas, compartilho da singular concepção acrobática da interpretação e da criação teatral.

³⁴ PRADIER, Jean Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. In: Internationale de l'Imaginaire, nouvelle série 5, 1996, p. 16.

³⁵ SANTOS, Adailton. A etnocnologia e seu método: Pesquisa Contemporânea em Artes Cênicas. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 81.

³⁶ O *bungee dance* é uma dança realizada a partir de um arnês conectado a uma corda elástica. Frequentei aulas de bungee no Circo Híbrido, em Porto Alegre, no semestre 2022/1.

³⁷ Frequentei aulas de parkour e breaking no Centro de Treinamento Psico Zone, em Porto Alegre, durante o semestre 2023/1.

Em consonância com uma poética da inversão, a prática teórica deste trabalho é uma busca e produção de um olhar metafórico ou estranho³⁸ que justamente questiona e subverte os pontos-de-vista. Desta forma, o prisma daquele que observa, em suma, do pesquisador, se torna primordial ao se abarcar aqui da perspectiva da Etnocenologia. Como uma esfera presente em diversos campos da vida artística, ela se faz presente no meio acadêmico pelo seu caráter transdisciplinar e não etnocêntrico, que anseia, tanto na arte do espetáculo como na cultura, sua identidade articulada nas vertentes que buscam relacionar teoria e prática, arte e ciência, criação e crítica, contextos específicos e diversidade cultural³⁹. Uma reflexão sobre a inversão do corpo, afinal, reivindica uma abordagem acrobática, isto é, uma validação de diferentes pontos de vista. À vista disso, verifica-se e expressa-se a necessidade de reflexão teórica e documentação formal de produção acadêmica acerca das técnicas acrobáticas não somente sob um olhar artístico, mas de um âmbito geral.

Desta forma, é o meu olhar de ator de teatro que me faz relacionar certos princípios *acrobáticos* do movimento enquanto princípios *teatrais*. Este é o pulo do gato da proposição de tese. É a minha perspectiva teatral que concede perceber e aproximar preceitos de teatralidade nas técnicas corporais de inversão. Por exemplo, o princípio agonístico, ou seja, de combate, guia preponderantemente as encenações ditas marciais da Ópera de Pequim; mesmo preceito é encontrado nos jogos da prática da Capoeira. Mesmo que estejam afastados a lados extremos do globo terrestre, onde os atores chineses talvez nunca tenham ouvido falar desta expressão afro-brasileira, e vice-versa, eles compartilham corpos em inversão em contextos “cênicos” semelhantes. Desta forma, eu posso adaptar cenicamente uma cena de luta presente nas peças clássicas de Shakespeare, por exemplo, a partir dos preceitos da Capoeira. Assim, variadas técnicas corporais de inversão, sejam elas relacionadas a práticas de modalidades esportivas, cerimônias rituais ou manifestações culturais, aparecem ocasionalmente para auxiliar no embasamento dos princípios teatrais observados nas obras cênicas analisadas.

Desta forma, é justamente a partir destas especificidades de ser/fazer/pensar/sentir acrobáticos que proponho a ideia de *teatralidades acrobáticas*. Proponho aqui o termo no plural para justamente evidenciar a variedade de princípios que se podem constituir a partir da dimensão invertida do corpo, onde “Teatro Acrobático” seria, pelo menos por ora (mas quem sabe um dia), demasiado labiríntico. Assim, proponho a pensar na *teatralidade*, e não apenas no Teatro; no *acrobático*, e não apenas na acrobacia. A teatralidade aqui está inexoravelmente

³⁸ DIÉGUEZ, I. Escenários liminales. Teatralidades, performatividades, políticas. Paso de gato, 2014, p. 39.

³⁹ BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. R.bras.est.pres, Porto Alegre, v.1, n.2, jul./dez., 2011, p. 347.

ligada à representação de um sentido⁴⁰, onde o espetáculo teatral segue nele uma narrativa intencional, um instinto teatral que provoca uma espécie de ficção simulada de uma realidade imaginária⁴¹. A teatralidade, por uma via negativa, é o teatro menos o texto, uma espessura de signos e de sensações que se edifica em uma percepção ecumênica dos artifícios⁴². Assim, a teatralidade acrobática se constitui um texto corpóreo⁴³, que por vezes permite uma análise praticamente semiótica da inversão do corpo. A teatralidade, portanto, transforma o real a partir de uma criação de uma fissura no cotidiano e que condiciona a emergência de um estado de alteridade⁴⁴. Isto gera um espaço *outro* sem, no entanto, estar subordinada à ilusão, mas justamente calcado na dinâmica entre a realidade e a representação que convida o espectador para a consciência presentificada, a qualidade “estar-aí”⁴⁵ do evento teatral.

As particularidades das teatralidades acrobáticas se referem ao trabalho do ator, quanto às suas formações, técnicas, fisiologias, treinamentos e seus métodos de composição criativa; bem como da encenação, em seus princípios, concepção, uso da cenografia, recepção, produção cênica e construção de sentido. Elas compreendem um fenômeno complexo que reúne aspectos relevantes de vários níveis epistemológicos, cujos princípios podem ter uma contribuição muito significativa na reflexão do trabalho do ator-acrobata e da constituição de uma teatralidade acrobática. Quais os efeitos e discursos que o ator instaura e sugere ao se portar invertidamente? Como descontextualizar a inversão do corpo do senso comum que associa estes movimentos a práticas propriamente esportivas e/ou circenses? O que acontece, literalmente, com o corpo do ator quando ele fica de cabeça pra baixo? Quais as especificidades de formação e treinamento do ator-acrobata, assim como as de criação e produção de um espetáculo acrobático? Como o espectador recebe e interpreta movimentos de inversão corporal? Como colocar a inversão do corpo em um contexto teatral? Quais os princípios teatrais que as corporeidades invertidas constituem na linguagem cênica? Em resumo, qual é a potencialidade teatral da inversão do corpo?

A estrutura da tese está dividida em três capítulos. Na introdução, estabeleço a minha trajetória acadêmica, que inclui minhas experiências com o treinamento acrobático, inicialmente como ginasta e seguidamente como ator, que me levaram a constituir

⁴⁰ FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Sala preta 8, 2008, p. 201.

⁴¹ EVREINOFF, Nicolas. Le théâtre dans La vie. Paris: Librairie Stock, 1930.

⁴² BARTHES, Roland. Le théâtre de Baudelaire. Essais critiques. 1964, p. 41.

⁴³ COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

⁴⁴ FÉRAL, Josette. Theatricality: on the specificity of theatrical language. Substance, n.2, 1988.

⁴⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre. L'invention de La théâtralité. In: Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement. Paris: Circé, 2000.

prolegômenos de identidade artística e de pesquisa. No capítulo 1, denominado “A inversão corporal como teatralidade acrobática”, apresento as especificidades das corporeidades relacionadas à criação de teatralidade. No subcapítulo “Da “acrobacia” à “acrobacia dramática”, discuto como o movimento acrobático pode se tornar teatral, alicerçado pela perspectiva da Antropologia Teatral de Eugenio Barba. No subcapítulo “As técnicas corporais de inversão”, embasado pelos postulados de Marcel Mauss, escrevo sobre os aspectos que tangem às formas de fazer e as maneiras de se servir das corporeidades invertidas, incluindo a descrição e análise de seus movimentos constituintes. No subcapítulo “A dimensão espetacular da inversão corporal”, redijo sobre a natureza inerentemente espetacular da corporeidade invertida à luz da Etnocologia de Jean-Marie Pradier. No subcapítulo “A inversão como poética”, reflito como a inversão pode ultrapassar o corpo e transformar-se em um conceito expandido caracterizado pela subversão de pontos-de-vista.

No capítulo 2, "Teatralidades acrobáticas I: a personagem acrobática", analiso como as corporeidades invertidas cumprem determinadas funções dramáticas relacionadas com a construção da personagem. Sob o ponto de vista do trabalho do ator, investigo como o emprego da inversão do corpo pode estabelecer diversos princípios na camada da atuação. No subcapítulo “Corporeidades invertidas como natureza sobre-humana”, discuto como os movimentos de inversão corporal podem se afastar substancialmente de uma configuração física natural e cotidiana que são tratados como excêntricos, fora do comum e extraordinários a ponto de sugerir uma fisicalidade sobre-humana. Neste escopo inclui-se o princípio animal, ou seja, quando a corporeidade acrobática sugere uma fisicalidade animal. Serão analisados aqui espetáculos como o show circense “OVO”, do Cirque du Soleil, e *Metamorphosis*, da companhia de Teatro Físico Frantic Assembly. O princípio extático é abordado como as corporeidades invertidas atuam cenicamente enquanto a expressão física de um estado alterado de consciência. Serão analisadas aqui encenações de Jerzy Grotowski e obras cinematográficas do gênero do terror. No subcapítulo “Corporeidades invertidas como comicidade”, será analisada a dimensão cômica dos movimentos acrobáticos. Serão analisados aqui o princípio da ingenuidade, associada à figura clownesca e o princípio da malandragem, visualizada através da máscara do Arlequino da *Commedia dell'arte*. A comicidade específica dos movimentos de queda é exposta a partir das obras cinematográficas do ator-acrobata Buster Keaton.

No capítulo 3, “Teatralidades acrobáticas II: a encenação acrobática”, analiso como as corporeidades invertidas cumprem determinadas funções dramáticas relacionadas com a construção da encenação. Sob o ponto de vista externo e sobre a linguagem cênica, investigo como diferentes preceitos ligados à inversão do corpo podem estabelecer diversos princípios

que regem a poética como um todo de um espetáculo. Aqui, a inversão é o conceito primordial ligada ao conceito da obra. No subcapítulo “O princípio agonístico: Ópera de Pequim, *Yandang Shan*”, é analisado o emprego das corporeidades invertidas como princípio agonístico, ou seja, de luta, no espetáculo marcial da Ópera de Pequim *Yandang Chan*. No subcapítulo “O princípio da circularidade: Deborah Colker, Rota”, será analisado como a natureza circular inerente das corporeidades invertidas compõe o princípio da encenação de “Rota”, obra da coreógrafa brasileira Deborah Colker. No subcapítulo “O princípio fantástico: Yoann Bourgeois, *I wonder where the dreams I don't remember go*”, será analisado como as corporeidades invertidas são regidas por um princípio fantástico, ou seja, a dimensão acrobática compõe uma camada de ilusão e magia à encenação. O princípio de fantasia é ligado a um aspecto de subversão das leis físicas mundanas, onde a encenação cria uma ilusão de deformação da percepção da força gravitacional que visualiza situações de vida radicalmente alternativas. Será analisado o espetáculo *I wonder where the dreams I don't remember go*, da companhia de dança holandesa Nederlands Dans Theater e com direção do coreógrafo-acrobata francês Yoann Bourgeois.

Nas considerações finais, reflito conclusivamente sobre as discussões levantadas, focando em como uma dramaturgia da gravidade nasce a partir de uma teatralidade acrobática composta por corporeidades invertidas. As referências apresentam os referenciais bibliográficos, midiáticos e jornalísticos presentes ao longo do trabalho. Os apêndices apresentam dados e informações de suporte referentes ao trabalho. O subcapítulo “Dicionário de movimentos acrobáticos” contém uma base descritiva e visual para os movimentos citados ao longo do trabalho. Os 33 movimentos aqui incluídos também configuram uma exposição de uma parte do repertório utilizado na minha prática de treinamento, de criação artística e de atividade pedagógica. Os movimentos estão representados através de uma descrição, imagens em etapas que retratam o sequenciamento e um link de acesso para o vídeo expositivo que possibilita uma visualização do elemento em movimento, digitalmente capturada através de um dispositivo de *motion capture*.

No subcapítulo “Tabelas de movimentos de inversão das obras” apresenta as referências dos movimentos das principais obras cênicas mencionadas no capítulo 3. As tabelas apresentam o exato tempo em que a inversão do corpo é visualizada, facilitada devido ao link de acesso de cada vídeo nas notas de rodapé, pois indica-se assisti-los para melhor compreensão visual do conteúdo textual descritivo da tabela e imagético contido no corpo da tese. Em algumas outras tabelas, ainda é incluído, se necessário, os anos das obras, organizados em ordem cronológica de lançamento; os nomes das obras e sua respectiva duração, utilizando a simbologia de minutos com uma apóstrofe (') e segundos através de duas (''); a justificativa dramática da ação

acrobática e o movimento executado. Em relação a este último, algumas lacunas foram deixadas propositalmente pois os elementos acrobáticos nem sempre contém uma nomenclatura definitiva, pois pode indicar apenas uma passagem pela posição invertida; ou o movimento não se encaixa em uma classificação específica.

No subcapítulo “Entrevistas”, apresento a transcrição das entrevistas realizadas com alguns dos artistas cênicos das obras de referência da tese. Os depoimentos incluem os relatos de Yoann e Marie Bourgeois, diretores de *I wonder Where the Dreams I don't remember go*, denominada “O Circo é a arte da demonstração, a Dança é a arte da apresentação e o Teatro é a arte da representação”; de Felipe Pacheco, ator da companhia Frantic Assembly e protagonista do espetáculo *Metamorphosis*, intitulada “O Teatro Físico nos dá a possibilidade de contar qualquer história, para qualquer audiência, em qualquer lugar do mundo”; e Zeca Padilha, artista circense do espetáculo “OVO” do Cirque du Soleil, nomeado “Desmanchar o técnico para ganhar o artístico”. Os títulos das entrevistas são baseados em falas dos entrevistados ao longo da conversa.

Por fim, o subcapítulo “Composições imagéticas de mundos invertidos” apresentam imagens oriundas de experiências que tive em museus interativos que contém salas com cenários invertidos, que transformam o mundo cotidiano em um universo fantástico a partir da exploração do conceito de inversão. Os registros são de museus como o *Big Fun Museum* e o *Paradox Museum* em Barcelona (Espanha); o *The Upside Down Museum*, em Amsterdã (Países Baixos); o *Musée de l'illusion*, em Bruxelas (Bélgica); a *Upside Down House*, no Westfield White City, em Londres (Reino Unido); o *Quirky Quarter*, em Liverpool (Reino Unido); o *Musée de l'illusion* em Lyon (França); o *Studio of Wonders* em Berlim (Alemanha) e o *Wow Museum*, em Zurique (Suíça).

INTRODUÇÃO:

prolegômenos dos pontos-de-vista artística e de pesquisa

Eu nasci na cidade de Santa Cruz do Sul, no interior do estado do Rio Grande do Sul. Durante a minha infância, passei a maior parte do meu tempo livre na casa dos meus avós paternos, que contava com um bosque aos fundos. Em contato com a natureza, este espaço oferecia múltiplas possibilidades de explorar ações corporais diferentes, como correr, saltar e escalar. Entretanto, havia certos movimentos que, particularmente, eu achava mais instigantes... Como eu poderia agrupá-los em uma descrição em comum? Como poderia denominá-los? Talvez cambalhotas, piruetas, “estrelinhas” e “bananeiras”? Não lembro do processo de aprendizado e do “treinamento” propriamente dito. Não recordo, por exemplo, do momento preciso em que finalmente consegui ficar inversa e verticalmente equilibrado sobre meus dois braços pela primeira vez: parece que as *acrobacias* sempre fizeram parte de mim.

Eu movia o meu corpo pelo simples prazer e curiosidade de explorá-lo *acrobaticamente*. À medida que eu crescia, explorava e descobria diferentes potencialidades de corpo e de movimento, mas também maneiras de ser, estar e sentir o mundo. Apenas subir nas árvores não era o suficiente: eu precisava me perdurar em um galho com as pernas e visualizar a paisagem, que naquele momento era todo o meu mundo, de “cabeça para baixo”. À medida que crescia, ao executar um movimento em público, passou a ser comum perceber alguém parado, a observar. Eu começava aos poucos a me conscientizar da natureza intrigante (ou a espetacularidade) destas corporeidades. Consequentemente, me levou a me indagar como seria possível modular a captação da atenção de uma pessoa simplesmente ao jogar com a gravidade. Claro que eu nem fazia ideia das teorias físicas naquela idade, mas a experiência prática de uma ludicidade infantil já me conduzia a uma certa sabedoria corporal. O meu espírito aventureiro me fazia perguntar: como poderia fazer os outros verem como eu vejo, sentir do jeito que eu sinto?



Figura 2: fazendo uma parada de mãos na praia, com cerca de cinco anos. Fonte: acervo pessoal.

Na adolescência, participei concomitantemente dos grupos de Teatro, Dança e da equipe desportiva de Ginástica Artística e de Trampolim da minha escola. O Colégio Mauá, que faz parte da Rede Sinodal de Educação, sempre valorizou e incentivou fortemente a educação convencional em forte integração com o esporte e a cultura. Não é à toa que seu lema escolar tenha origem na inspiração latina *mens sana in corpore sano* (uma mente sã em um corpo sã). Ao ingressar na Ginástica, compreendi que aqueles movimentos acrobáticos da prática até então autodidata, possuíam uma forma específica, tradicional e eficaz de realização (ou, uma *técnica corporal*). Desta forma, aprendi novos elementos e desenvolvi aqueles que já praticava, agora segundo os moldes gímnicos. A sala de ginástica era meu lugar favorito que, assim como o quintal, me ofereciam a oportunidade de realizar ações diferentes, como pular em um trampolim, se pendurar em uma barra fixa, se equilibrar em uma trave, cair em colchões com espuma espessa... Os horários de treinos não só me ofereciam a possibilidade, mas me estimulavam a ir além dos meus limites e explorar um lugar de *risco físico*. Muitos movimentos só foram possíveis de serem assimilados devido à presença de uma treinadora, uma sistematização de treinamento e uma estrutura diversa de equipamentos de segurança. Como atleta, participei de competições de Ginástica a níveis estaduais e nacionais.



Figura 3: disputando um Campeonato de Ginástica de Trampolim, com 16 anos, no complexo esportivo da Universidade do Vale do Taquari (Univates). Fonte: acervo pessoal.

Já no clube de Teatro e Dança, respectivamente como ator e dançarino, colaborei em diversos espetáculos escolares. A tríade das minhas atividades extracurriculares compreendia, portanto, práticas do campo das Artes e do Esporte; ambos, entretanto, se baseiam e se utilizam do *corpo* enquanto conhecimento. Havia alguns dias em que fazia as duas atividades no mesmo dia: eu saía do treino de Ginástica à tarde e seguia para um ensaio de Teatro à noite. Desta forma, o meu corpo estava não só aquecido para uma outra atividade corporal, mas também influenciado por uma forma particular de mover o corpo. Assim, a técnica acrobática não foi somente um facilitador na minha *expressão corporal* na hora de criar uma personagem ou improvisar uma cena, mas foi natural que procurasse associar e integrar seus movimentos nos meus trabalhos escolares artísticos. Eu já buscava me expressar, digamos, nesta *linguagem*.

No último ano do Ensino Médio, por exemplo, o nosso grupo de Teatro realizou uma adaptação infantil da história de Dom Quixote. No episódio clássico em que o personagem homônimo e seu escudeiro Sancho Pança adentram em uma área de moinhos de vento (que o primeiro acredita ser um exército inimigo de gigantes), criou-se um jogo a partir de uma combinação de pirueta e parada de mãos. Eu ficava na posição invertida e vertical sobre as mãos, enquanto a atriz que interpretava o companheiro segurava os meus tornozelos. Assim, no duelo entre as duas figuras pela veracidade de *perspectiva*, quando Sancho estava de frente para a cenografia, ele via um moinho em movimento (figura 4); ao passo que quando eu efetuava uma meia volta, Dom Quixote, *inversamente* de seu amigo, contemplava um monstro com uma máscara e mangas excessivamente longas (figura 5).



Imagens 4 e 5: cena dos moinhos da adaptação escolar do romance “Dom Quixote”, com 17 anos. Fonte: acervo pessoal.

Ao adentrar no curso de graduação em Teatro, com ênfase em Interpretação Teatral, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ingressei no grupo de pesquisa de Iniciação Científica denominado “As Técnicas Corporais do Gaúcho e sua Relação com a Performance do Ator-bailarino”⁴⁶. Sob orientação da professora doutora Inês Marocco⁴⁷, este contém um sistema de treinamento para o ator com o objetivo de desenvolver sua presença física, no sentido da extracotidianeidade da Antropologia Teatral⁴⁸, através da aprendizagem de sequências de movimento criadas a partir do material gestual contido nas técnicas corporais de atividades campeiras gaúchas⁴⁹. Por um ano, durante quatro noites por semana, um grupo formado por eu e mais colegas fomos instrumentalizados em um método composto por variadas técnicas teatrais. Apesar de estar familiarizado com uma rotina de treinamento físico, foi uma descoberta de uma forma de fazer dramático diferente para mim até então, que se aproximava relativamente de um processo de codificação; onde a modulação de um corpo cênico a partir de uma assimilação de um repertório corporal eram a base de uma investigação teatral. Além de

⁴⁶ O projeto de pesquisa pode ser conferido no link:

<https://aspraticascorporaisdogaucho.files.wordpress.com/2012/10/projeto-de-pesquisa-atualizado-2013.pdf>

⁴⁷ Inês Alcaraz Marocco é diretora teatral e pesquisadora da formação do ator, principalmente em teatro. Possui graduação em Direção Teatral e Licenciatura em Arte Dramática pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1975), mestrado em Diplôme d'Études Approfondies - Université de Paris VIII (1985) e doutorado em Esthétique Sciences et Technologie des Arts - Université de Paris VIII (1997). Teve formação complementar na École Internationale de Théâtre, Mime et Mouvement Jacques Lecoq (1983/1984). Atualmente é professora do departamento de Arte Dramática (DAD) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, além de diretora do Grupo Cerco de Porto Alegre.

⁴⁸ A Antropologia Teatral se ocupa do “estudo fisiológico e sociocultural do ser humano em uma situação de representação”. In: BARBA, E; SAVARESE, N. A arte secreta do ator. Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 14.

⁴⁹ As atividades incluem ações como laçar, pealar (laçar o animal pelas patas), tirar o leite da vaca, confecção da linguça, o abrir e fechar do portão do tronco, o ginetejar (domar o cavalo) e o tosquiado de lã da ovelha.

vivenciar o Mímo Corpóreo⁵⁰, aquelas corporeidades invertidas já tão conhecidas e especiais para mim me encontravam, novamente, sob um novo ângulo.

Considero que o começo desta pesquisa, pelo menos de forma “acadêmica”, se originou ao me deparar pela primeira vez com a proposta de movimentos acrobáticos nos dias iniciais de treinamento do grupo de pesquisa. A parte acrobática incluía exercícios como rolinhos, estrelinhas (figura 6), paradas de diferentes apoios e portagens coletivas. As minhas vivências anteriores, principalmente como ginasta, me causaram, naquele momento, um certo estranhamento: logo me perguntei o porquê desta prática estar incluída ali e sua relação com a preparação para o ator. Se os movimentos que realizava no âmbito esportivo gímnico e no laboratório teatral eram elementarmente os mesmos, quais eram, portanto, as diferenças entre as duas atividades? Já tendo domínio sobre eles, aos poucos percebi que não poderia executá-los da mesma forma que já conhecia e fazia, pois havia, afinal, uma *diferença de contexto* na qual eles estavam inseridos. Ao mesmo tempo, a presença de movimentos acrobáticos em um ambiente de pesquisa teatral parecia “oficializar” as minhas singelas tentativas escolares de uma *interpretação em uma dimensão acrobática*. Naquele momento, eu soube que este poderia ser um tema muito fértil de investigação e que era este o caminho que planejava seguir. Afinal, é o primeiro dia de trabalho que determina o sentido do próprio caminho no teatro⁵¹. De qualquer forma, eu fiquei muito animado de retornar a desenvolver a prática acrobática em uma nova circunstância, me oferecendo uma sensação de pertencimento e um grande entusiasmo para explorar um lugar onde poderia novamente associar dois “mundos” que habitam em mim.



Figura 6: prática do elemento acrobático da roda, vulgo “estrelinha”, no grupo de pesquisa “As Técnicas Corporais do Gaúcho e sua Relação com a Performance do Ator-bailarino”, sob orientação da prof^a Inês Marocco. Fonte: acervo pessoal.

⁵⁰ O Mímo Corporal, também conhecido como Mímica Corporal Dramática, é uma técnica teatral codificada desenvolvida por Etienne Decroux (1898-1991).

⁵¹ BARBA, E; SAVARESE, N. A arte secreta do ator. Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 293.

Com a complementaridade de estudos teóricos oferecida no grupo no segundo ano de pesquisa, que incluíam leituras e discussões, aos poucos fui entrando em contato com conceitos acadêmicos e assim compreendendo racionalmente a função do treinamento que realizamos durante todo o ano anterior, que era inteiramente de caráter prático. À medida que a minha proficiência acerca das questões da preparação do ator se tornava cada vez mais elucidada, progressiva e instintivamente me identificava com artistas da cena que propunham formas cênicas com um maior protagonismo do corpo. As diversas interrogações ao longo dos anos de prática de Iniciação Científica me levaram a apresentar o trabalho intitulado “O Papel da Acrobacia no Treinamento do Ator”⁵² no XXVIII Salão de Iniciação Científica da universidade, no qual recebi o prêmio destaque de sessão e indicação a Jovem Pesquisador. Neste trabalho, propus uma revisão histórica e bibliográfica da utilização da técnica acrobática em diferentes reformadores da cena teatral ao longo do século XX, assim como a identificação dos princípios do trabalho do ator que ela permite desenvolver.

Durante o terceiro ano como integrante do grupo de pesquisa de Iniciação Científica, a última etapa do sistema consistia na verificação dos princípios do treinamento corporal em uma montagem cênica. Tive uma rica oportunidade de explorar minhas questões singulares na prática ao produzir uma peça monólogo. No espetáculo “Os Dragões não Conhecem o Paraíso”⁵³, baseado na literatura contista do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu⁵⁴, as técnicas corporais, incluindo a acrobática, constituíram a base para o processo de criação e a transposição cênica dos textos. Na cena “O Ovo”, por exemplo, em que o personagem percebe uma enorme parede no horizonte que se aproxima cada vez mais e que em seguida conclui ser um enorme ovo enclausurando a todos, utilizei majoritariamente movimentos acrobáticos circulares que diminuía cada vez mais à medida do confinamento imposto (figura 7). Já na cena homônima da peça, onde o personagem relata sua relação com o peculiar ser mítico que não se encaixa em nenhum padrão em metáfora com os discursos de minorias sociais, o corpo acrobático se metamorfoseava na figura multifacetada de um dragão (figura 8). A reflexão teórica acerca deste processo de criação foi o objeto de análise do meu Trabalho de Conclusão

⁵² O trabalho pode ser conferido no link: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/154211>

⁵³ O trabalho pode ser conferido no link: <https://youtu.be/8lvAWWZDgmA>

⁵⁴ Caio Fernando Loureiro de Abreu (1948-1996) foi um jornalista, dramaturgo e escritor brasileiro. Apontado como um dos expoentes de sua geração, suas obras, escritas num estilo econômico e bem pessoal, falam de sexo, de medo, de morte e, principalmente, de angustiante solidão. Apresenta uma visão dramática do mundo moderno e é considerado um "fotógrafo da fragmentação contemporânea".

de Curso (TCC), denominado “O Rugido do Dragão: as Técnicas Corporais e Teatrais como Trampolim da Imaginação do Ator”, concluindo o curso com láurea acadêmica.



Imagens 7 e 8: movimentos acrobáticos da cena “O Ovo” e “Os dragões não conhecem o paraíso”, respectivamente, do espetáculo “Os Dragões não Conhecem o Paraíso”.

Durante o Mestrado Acadêmico no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS, aprofundei a relação entre a técnica acrobática e sua utilização em um segundo processo de criação cênica solo, bem como sua potencialidade no treinamento do ator, ao estabelecer paralelos entre o uso do corpo do ginasta e do ator-bailarino a partir da perspectiva da Antropologia Teatral. Nesta etapa de pesquisa tive a oportunidade de experienciar o pensamento deste campo de estudo do Teatro diretamente com seus precursores, ao participar de duas edições (uma vez como ator e outra como diretor-observador) da Residência Artística “A Arte Secreta do Ator: Como Pensar Através de Ações”. Em formato de imersão, onde todos os participantes trabalhavam, alimentavam-se e dormiam juntos, a rotina incluía treinamentos com a atriz do Odin Teatret⁵⁵, Julia Varley⁵⁶, e processos de criação com direção cênica do próprio Eugenio Barba; o que permitiu que construíssemos um espetáculo inteiro ao longo de apenas cinco dias.

Durante um momento específico de um ensaio, recordei de testemunhar Barba advertir, para uns dos atores, que os movimentos que ele fazia “não era ginástica”. No mesmo instante, recordei que também havia ouvido essa frase da minha orientadora Inês, igualmente em tom

⁵⁵ Odin Teatret é um grupo de teatro baseado em Holstebro, Dinamarca. Fundado por Eugenio Barba em 1964, é parte do NTL, *Nordisk Teaterlaboratorium*, que também inclui a *Internation School of Theatre Anthropology* (ISTA), fundada em 1979, e o *Centre for Theatre Laboratory Studies* (CTLS), de 2002. A companhia já criou mais de 74 performances.

⁵⁶ Julia Varley (1954-) é uma atriz inglesa. Realizou seus estudos na Itália, onde trabalhou com o Teatro del Drago, Centro Sociale Santa Marta e Circolo La Comune. Em 1976, muda-se para a Dinamarca, juntando-se ao Odin Teatret. Desde então, participa dos espetáculos do grupo como atriz, além de criar espetáculos solos dirigidos por Eugenio Barba. Julia também conduz atividades de formação de atrizes e atores em escolas e universidades e tem sintetizado sua experiência em demonstrações de trabalho. Desde 1986, participa da concepção e organização do *Magdalena Project*, rede de mulheres do teatro contemporâneo.

prudente, para o grupo subsequente de alunos de Iniciação Científica em algum encontro. Entendia que o “ginástico” não era empregado aqui em seu sentido literal do termo (no caso o esportivo), mas designava qualquer *oposto às qualidades de um comportamento cênico vivo e orgânico*. Ainda assim, me perguntava o porquê do fundamento pejorativo desta comparação.

Vindo do universo esportivo da Ginástica, eu compreendia a importância de valores puramente técnicos e sabia o que realmente significa realizar um “movimento pelo movimento”, a “forma pela forma”, a “técnica pela técnica”. Portanto, os questionamentos que surgiram e que me acompanharam durante o mestrado foram pontos como: o que caracteriza, então, um movimento *teatral*? O que transforma um simples movimento em ação física? Como eu me aposso de um movimento já formatado e o torno “meu”? Qual é o lugar de criação e autoria do ator? Como eu integro *aspectos intangíveis* (como estados de imaginação, criatividade, sentimentos e sensações) ao corpo tangível - ou ainda, pela outra via, como através deste corpo tangível eu encontro estes aspectos intangíveis? Em resumo, como gerar uma união (ou pelo menos a não separação) entre a mente e o corpo do ator em um *estado psicofísico*?

Parecia que a técnica acrobática, por justamente parecer a mais “ginástica” das práticas corporais-teatrais, a tornava a mais desafiadora neste sentido. Desta forma, as indagações me levaram a refletir sobre os grandes dilemas acerca do uso geral da técnica no trabalho do ator, o que resultou a dissertação intitulada “O acrobata da imaginação: o estado psicofísico imanente às técnicas teatrais no trabalho do ator”⁵⁷. O *acrobata da imaginação* referenciado no título é o *ator*⁵⁸: aquele que faz não somente acrobacias corporais, mas também verdadeiras acrobacias imaginativas. Já o estado psicofísico é percebido como imanente às técnicas, ou seja, inseparavelmente contido em sua natureza. Acredito que o corpo e a mente são indissociáveis, e é nesta relação paradoxal e concomitante que o ofício atoral se desvela.

Ainda como mestrando, comecei então a compartilhar a minha pesquisa com outras pessoas em aulas, oficinas e processos de criação, dentro e fora da universidade. Era um espaço e tempo de troca das minhas ideias com interessados em Teatro. Enquanto as ideias faziam cada vez mais sentido para mim, pude enfrentar, pelo menos inicialmente, uma certa incompreensão e relutância com as técnicas acrobáticas em um ambiente teatral. De forma geral, percebi que sua prática é subestimadamente vista como mecânica, formal, protocolar, padronizada, abstrata, “fria”, “vazia”; ou sob uma perspectiva de distanciamento e supervalorização que coloca os movimentos acrobáticos em um patamar demasiado “virtuoso”, os quais são “impossíveis” de

⁵⁷ O trabalho pode ser conferido no link: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/201123>

⁵⁸ Em alusão ao termo “atleta do coração” que Artaud utiliza para se referir ao ator. C. f. ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. 1ª ed. Trad. Teixeira Coelho. São. Paulo: Editora Max Limonad, 1984, p 151.

serem realizados ou que obrigatoriamente precisam ser executados com “perfeição”; e cujo saber é reduzido a um universo esportivo e/ou circense.

Entretanto, esta impressão de uma certa resistência por parte de alunos-atores não se restringia exclusivamente para a prática acrobática, mas expandia-se também para outras técnicas corporais-teatrais em geral que modelam o corpo segundo formas pré-definidas, específicas e/ou codificadas (como a Biomecânica Teatral⁵⁹, por exemplo). O trabalho do ator a partir de uma lógica de labor corporal se mostrou algo que nem todos compreendiam e se identificavam - a maior parte daqueles que se mais se interessavam vinham de outras atividades ou práticas corporais. Isto evidencia que vivências físicas prévias podem influenciar muito a forma e a perspectiva de como se você visualiza e encara o fazer teatral, e muitas relutâncias podem ser oriundas de uma carente relação de si mesmo com o seu próprio corpo ou serem reflexos da falta ou escassez de acesso ao direito civil à cultura corporal do movimento⁶⁰ como um todo. Vagarosamente, eu entendia as particularidades que carregava e almejava, onde as experiências esportivas precedentes me fizeram sim compreender a importância do processo sobre e no corpo (um *trabalho sobre si mesmo*), mas o mais importante é que eu tivesse uma situação de “virada de chave” e passasse para um nível de utilizar estes movimentos, já dominados, em um contexto teatral; ao passo que outras pessoas, muitas delas com pouca ou até mesmo nenhuma experiência acrobática anterior, estivessem ainda em uma etapa de assimilação - que pode parecer estar mais perto de um treino “ginástico” com grande esforço, suor e dor do que o prazer e o desfrute de estar em um palco.

Eu tinha consciência que a prática educativa em torno da transmissão da técnica acrobática tinha como objetivo a formação de atores, e não esportistas; desta forma, ela necessitava de certas flexibilizações e reformulações sistemáticas específicas. Atuando majoritariamente como preparador corporal e diretor de atores, adaptei exercícios baseados na combinação das minhas experiências de treinamento da Ginástica e da Iniciação Científica, o

⁵⁹ A Biomecânica Teatral foi um sistema de treinamento para atores preconizado pelo ator e diretor russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940), onde o gestual e o movimento, trabalhados em suas modalidades plásticas, dinâmicas, rítmicas e biomecânicas, compunham a matriz da atuação em busca de uma integração dos processos fisiológicos com processos psicoemocionais.

⁶⁰ A Cultura Corporal do Movimento é a junção dos conhecimentos e representações, transformadas ao longo do tempo, das práticas corporais que adotam um caráter tanto utilitário, se relacionando diretamente à realidade objetiva com suas exigências de sobrevivência, adaptação ao meio, produção de bens, resolução de problemas, sendo conceitualmente mais próximas ao trabalho; quanto lúdico, realizadas com fim em si mesmas, por prazer e divertimento, e de certo modo diferenciada do trabalho. Os jogos e brincadeiras, os esportes, as danças, as ginásticas e as lutas, por exemplo, são áreas diversificadas que permitam aos educandos compreenderem o corpo integrado, sem fragmentá-lo em físico e cognitivo. In: MELO, C. F. de; COSTA, M. R. de M. Os Conteúdos da Cultura Corporal do Movimento Ministrados nas Aulas de Educação Física Escolar. Revista Cocar, [S. l.], v. 3, n. 5, 2011, p. 78.

que possibilitou a criação de uma metodologia pedagógica autoral. Em resumo, após uma primeira e indispensável etapa de certo domínio dos preceitos técnicos dos movimentos (que também é ajustada para os diferentes perfis de corpos), o meu trabalho com atores passa a ser predominantemente apoiado pelo conceito de acrobacia dramática de Jacques Lecoq, no qual refere-se à utilização de movimentos acrobáticos associados a justificativas narrativas ou as suas descobertas através deles⁶¹. No XV Salão de Ensino da UFRGS, apresentei a pesquisa “Técnica Acrobática para Atores: do Treinamento à Cena”⁶², resultado do meu estágio de docência com uma disciplina da graduação em Teatro, no qual recebi o prêmio destaque de sessão.

Em formato de memorial crítico-reflexivo, o estudo de mestrado originou, como verificação prática de pesquisa, o espetáculo “O Paradoxo da Queda”⁶³. Neste trabalho, as ações físicas, quase na sua integralidade em dimensão acrobática, foram igualmente fundamentadas no conceito lecoquiano de acrobacia dramática. Em uma das cenas, baseada no mito grego de Sísifo, condenado a rolar um rochedo incessantemente até o cume de uma montanha (visto que a rocha caía monte abaixo toda vez que atingisse o topo), transformei o pedregulho do herói trágico na minha cabeça, recoberta por uma máscara pétrea. Tendo o crânio como rocha, simulando poeticamente o ponto de encontro e fusão desta relação simbiótica entre os dois seres presumido pelo ensaio existencialista de Albert Camus⁶⁴, os movimentos acrobáticos constituíam soluções criativas e coerentes que produziam o próprio efeito de rodar da pedra (figura 9).

Além da “transformação” dos movimentos acrobáticos em acrobacias dramáticas, me desafiei a explorar a potencialidade cênica, e não mais esportiva, de um aparelho gímnic no qual era muito familiarizado. Em algumas cenas, a superfície elástica do Trampolim Acrobático foi utilizada como dispositivo de criação. A partir da sensação de um sutil efeito de suspensão e retardo da volta de um corpo após o seu impulso e um aspecto de leveza corporal produzido pela elasticidade da estrutura que me evocava uma quase ausência da força gravitacional, criei uma cena inspirada em uma viagem à Lua. Ao imaginar o que faria ou como reagiria se eu próprio estivesse nesta situação, o episódio, de maneira fantástica, apresenta um astronauta brincando com a reduzida gravidade lunar (figura 10).

⁶¹ LECOQ, Jacques. O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010, p. 115.

⁶² O trabalho pode ser conferido no link: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/211161>

⁶³ O trabalho pode ser conferido no link: <https://www.youtube.com/watch?v=PIJWKD-QiU8&list=UUAsseUxB0oJbmFDWH1nzi0Q&index=11>

⁶⁴ CAMUS, Albert. O mito de Sísifo. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 122.



Figuras 9 e 10: movimentos acrobáticos da cena “O mito de Sísifo” e “A viagem à lua”, respectivamente, do espetáculo “O Paradoxo da Queda”.

Enquanto até então me perguntava inúmeros questionamentos a partir da visão do ator, ou seja, uma perspectiva interna da cena, um diferente ponto em questão começou a despertar minha curiosidade de reflexão após estes dois espetáculos solo resultados de pesquisas continuadas de graduação e de mestrado: as especificidades da identidade teatral que me expressava. À medida que as principais indagações do mestrado surgiram a partir do compartilhamento prático com outras pessoas em busca de uma certa “validação” da técnica acrobática para a criação do ator, a partir dali o confronto com as problemáticas de produção artística me fizeram pensar conceitualmente sobre o que e como eu criava enquanto obra e sua recepção por parte do público, na ânsia de uma legitimação desta forma de fazer como linguagem cênica.

Para mim, uma definição estrita não era obrigatória, e diria até mesmo que era dispensável. Entretanto, este pensamento se tornava um tanto ingênuo ao ter que, por exemplo, descrever o espetáculo para amigos ao fazer um convite ou ao me deparar com uma inevitável “classificação” exigida em projetos de ocupação, agências de financiamento, editais de festivais e premiações. Em um contexto de produção cultural local, o protagonismo da exploração da expressão corporal parecia direcionar genericamente uma melhor “aceitação” dos meus trabalhos para o campo da *Dança*; e a expressiva presença de movimentos acrobáticos tendiam, direta e inevitavelmente, para o *Circo*⁶⁵. Entretanto, a partir da minha formação e identidade como ator, eu me esforçava no reconhecimento e afirmação das concepções também dentro do domínio do *Teatro*. As minhas propostas cênicas aparentemente se mostravam “circenses” demais para os colegas do Teatro, deveras “teatrais” para os amigos circenses e sem um estilo

⁶⁵ “O Paradoxo da Queda” foi selecionado em editais municipais de Circo e foi indicado aos Prêmios Açorianos de Circo, na categoria de Ação Formativa (2021) e no de Dança (2020), nas categorias de Produção, Iluminação e Cenografia, sendo vencedor nesta última. A premiação é promovida pela Coordenação de Artes Cênicas da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (RS).

definido para os companheiros dançarinos. Repito: eu não encarava os impasses de linguagem artística como um problema e que esta necessitava de um sentido único, porém aqueles careciam de uma reflexão mais cuidadosa para melhor elucidar, amadurecer e desenvolver os meus próximos passos em processos de pesquisas e de criações.

Eu me encontrava, portanto, nas fronteiras entre as *Artes da Cena*, as *Artes do Corpo*, onde os movimentos acrobáticos pareciam ser, paradoxalmente, algo em comum e um tensionador entre elas. Para além do meu próprio trabalho, reparava que não estava sozinho ao me deparar e reconhecer em processos de outros performers o engajamento em semelhantes práxis de pesquisa e criação a partir das potencialidades do corpo acrobático em cena e que se encontravam em análogas afirmações de identidades artísticas como *atores-acrobatas*. Como, então, refletir sobre a definição e conceitualização de obras e artistas que, como eu, se encontram sob a instabilidade de linguagens cênicas híbridas? Pessoalmente, eu gostava das ideias abarcadas pelo recente conceito de “Teatro Físico”, mas as particularidades das dimensões e semânticas acrobáticas do corpo poderiam caracterizar uma forma cênica ainda mais específica? Desta forma, no Doutorado, proponho o estudo das potencialidades destes movimentos enquanto linguagem cênica e, como um pequeno Guilherme, continuar incessante e curioso na busca de entender os motivos que me levam a sentir paixão em me expressar cênica e acrobaticamente e ter um fascínio de ver o mundo, literalmente, ao contrário.

CAPÍTULO 1.

A INVERSÃO CORPORAL COMO TEATRALIDADE ACROBÁTICA

Neste capítulo, apresento as especificidades das corporeidades relacionadas à criação de teatralidade. No subcapítulo “Da “acrobacia” à “acrobacia dramática”, discuto como o movimento acrobático pode se tornar teatral, alicerçado pela perspectiva da Antropologia Teatral de Eugenio Barba. No subcapítulo “As técnicas corporais de inversão”, embasado pelos postulados de Marcel Mauss, escrevo sobre os aspectos que tangem às formas de fazer e as maneiras de se servir das corporeidades invertidas, incluindo a descrição e análise de seus movimentos constituintes. No subcapítulo “A dimensão espetacular da inversão corporal”, redijo sobre a natureza inerentemente espetacular da corporeidade invertida à luz da Etnocologia de Jean-Marie Pradier. No subcapítulo “A inversão como poética”, reflito como a inversão pode ultrapassar o corpo e transformar-se em um conceito caracterizado pela subversão de pontos-de-vista.

1.1. Da *acrobacia* à *acrobacia dramática*

Ao analisar os grandes questionamentos que me trouxeram até aqui, é possível perceber que eles surgiram principalmente a partir de dissidências de *pontos de vista* em âmbitos acadêmicos e/ou profissionais. Entre as principais, a discordância com a maneira como a técnica acrobática é genericamente percebida principalmente dentro da comunidade teatral e, conseqüentemente, a inconformação com a falta ou limitação de conceitualização, pesquisa, aproveitamento e interesse da grande potência cênica dos movimentos acrobáticos. Para além, essas contrariedades de perspectivas poderiam se encontrar até entre as minhas referências mais próximas, queridas e diretas possíveis. A Antropologia Teatral, por exemplo, apesar de ser um dos mais importantes campos de estudos de reflexão do trabalho do ator e de contribuir consistentemente na profunda compreensão e valorização do labor corporal do intérprete, ainda assim tem uma visão muito restrita em relação à técnica acrobática, cujo pensamento resume bem os meus apontamentos críticos de forma geral.

Se considerarmos, de forma elementar, um binômio de classificação de técnicas corporais entre cotidianas e não cotidianas, a prática acrobática, definitivamente, *não* se encaixa entre as primeiras. A partir de um preceito do “menor esforço” ditado pelas técnicas corporais

cotidianas⁶⁶, em nenhuma circunstância habitual ou ação rotineira, se verifica ou exige, por exemplo, ficar “de cabeça para baixo”. Por este motivo, os movimentos acrobáticos são inerentemente considerados uma habilidade extracotidiana por se fundamentarem, essencialmente, em ações antinaturais e inabituais⁶⁷. Entretanto, sob a perspectiva da Antropologia Teatral, mesmo que o seu conceito próprio de *extracotidiano* se refira à práticas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo⁶⁸, a técnica acrobática não é nem mesmo caracterizada como tal por considerá-la tão diferente e distante que parece perder todo o contato com as técnicas cotidianas, nas quais, ainda que em uma relação dialética, as técnicas extracotidianas são baseadas⁶⁹. Desta forma, a técnica acrobática é rotulada simplesmente como “outras técnicas”⁷⁰, onde o corpo acrobático é percebido como um “outro corpo”.

Desta forma, para Eugenio Barba, o trabalho do ator-bailarino não se direciona e nem deve almejar a dimensão acrobática⁷¹. A virtuosidade e o excessivo desgaste de energia que definem a vitalidade típica dos acrobatas não são o suficiente para explicar a força da “vida”, ou o *bios cênico*, de atores e bailarinos. Assim, a técnica *acrobática* passa a ser referenciada simplesmente como uma técnica *de virtuosismo*. Na compreensão da Antropologia Teatral, apesar de ambas as técnicas extracotidianas e virtuosas formatarem artificialmente um corpo, as primeiras ainda são artisticamente *críveis*, ao contrário das segundas, que induzem unicamente a uma modulação *incrível*. Isto se deve ao fato de que, para o diretor italiano, as técnicas extracotidianas tendem à informação, enquanto as técnicas de virtuosismo provocam “somente” assombro⁷². Estes fundamentos corroboram um senso comum que coloca os acrobatas como indivíduos que realizam suas ações de forma meramente metódica, que priorizam o domínio *técnico* em detrimento do âmbito *humano*, que se apóiam unicamente no visagismo dos movimentos e têm somente o objetivo presunçoso de impressionar - seja através

⁶⁶ BARBA, Eugenio. A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1994, p. 31.

⁶⁷ BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Introdução à pedagogia das atividades circenses. Jundiaí, SP: Fontoura, 2008, p. 17.

⁶⁸ Para a Antropologia Teatral, portanto, as técnicas *extracotidianas* não são sinônimos de técnicas *não cotidianas*, pois possuem princípios específicos e que se limitam à esfera do trabalho do ator-bailarino.

⁶⁹ BARBA, Eugenio. Op. cit, p. 31.

⁷⁰ Esta divisão me lembra justamente a crítica de Marcel Mauss à heteróclita categorização de “diversos” de cientistas sociais do começo do século XX a fenômenos corporais fora dos padrões hegemônicos vigentes, ainda não reduzidos a conceitos e agrupados organicamente. Desta forma, tomo como motivação o conselho que o antropólogo francês mesmo encoraja: “É aí que devemos penetrar. Temos certeza de que é aí que há verdades a descobrir; primeiro porque se sabe que não se sabe, e porque se tem a noção viva da quantidade de fatos” (MAUSS, 2003, p. 401).

⁷¹ BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator. Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 109.

⁷² BARBA, Eugenio. A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1994, p. 31.

do espanto ou da admiração. Ora, o corpo, mesmo em sua dimensão acrobática, não deixa de ser um corpo, não deixa de expressar, não deixa de significar.

Se há na Antropologia Teatral uma afirmação da distinção entre técnicas extracotidianas e virtuosas, qual seria, portanto, a fronteira entre as esferas da extracotidianeidade e da virtuosidade? Parece que se impõe um limite de aceitação da *dimensão física* da ação corporal do ator-bailarino, em que se este realiza um movimento acrobático, ele automaticamente afasta-se da zona da *extracotidianeidade* e adentra na área do *virtuosismo*; distancia-se do *ator-bailarino* e aproxima-se do *acrobata*. Para Barba, apesar do ator-bailarino abandonar as posições típicas de um equilíbrio cotidiano a favor de um equilíbrio precário e permanentemente instável que ele denomina “de luxo”⁷³, os movimentos acrobáticos, mesmo sendo jogos de equilíbrio e de gravidade por excelência, não são considerados extracotidianos. Uma técnica dita virtuosa, como a acrobática, por exemplo, seria então como um nível além do extracotidiano, algo como o “extracotidiano do extracotidiano”? Em suma, para a Antropologia Teatral, a formação acrobática do ator é uma camada desaconselhada, o que restringe o horizonte das infinitas possibilidades de expressão do movimento para além dos ainda confortáveis muros da extracotidianeidade.

A certa generalização que associa as condições de existência da técnica acrobática unicamente a uma inacessibilidade⁷⁴ de uma fisionomia de virtuosidade *extrema*, apresentada por artistas circenses e ginastas de alto rendimento, leva a uma idealização e romantização que reduz a discussão epistemológica a um só modelo de corporeidade acrobática. Entretanto, a qualidade virtuosa do movimento se apresenta enquanto uma perspectiva flexível e relativa, na medida que algo que se identifica como difícil, complexo e inalcançável para alguém pode ser fácil, simples e acessível para outro, e vice-versa. A virtuosidade também possui variados níveis, pois um rolinho, por exemplo, possui uma “carga” corporal virtuosa substancialmente diferente da exigência física de um salto mortal; e este mesmo salto mortal passa a ser menos virtuoso quando comparado à maior dificuldade de um salto mortal *duplo*. Desta forma, um enrolamento, para um ator-acrobata, não é um movimento virtuoso e tão distante: é como se ele pertencesse ao seu âmbito extracotidiano.

É pertinente lembrar que a “cambalhota” e muitos outros movimentos acrobáticos elementares são jogos comuns do período da infância. Assim, sua utilização em um contexto teatral pode oferecer ao ator a redescoberta da ludicidade e liberdade dos movimentos antes da

⁷³ BARBA, Eugenio. A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1994, p. 35.

⁷⁴ Ibid, p. 31.

imposição de comportamentos mais “convenientes” da vida social adulta⁷⁵. Portanto, a dimensão acrobática não é, por excelência, uma habilidade exímia adquirida exclusivamente por intenso treinamento técnico formal e restrita a poucos indivíduos. Durante a *World Gymnaestrada 2023*⁷⁶, um evento mundial da modalidade de Ginástica para Todos, eu pude inclusive assistir pessoas com deficiência e idosos apresentando sequências coreográficas com movimentos acrobáticos. Da mesma forma, para o ator, a corporeidade acrobática não precisa ter a obrigatoriedade de parâmetros comparáveis a circenses ou atletas de alto nível, como aqueles que testemunhei no Campeonato Mundial de Ginástica de Trampolim 2023⁷⁷, mas ser orientada a partir de uma referência individual, de uma relação pessoal com o seu próprio corpo e daquilo que o espetáculo exige. Apesar de intrínsecas à prática acrobática, as zonas da “virtuosidade” e de “limite do corpo” que tais movimentos tangem se referem à virtuosidade e ao limite do corpo *de cada um*.

O virtuosismo, como um alto grau de dificuldade e domínio técnico de uma prática, é uma competência que se difere da versatilidade⁷⁸ e pode ser visto como uma direção lógica daqueles que procuram especializar-se em uma determinada atividade, principalmente aquelas que exigem muitos anos de treino, força de vontade, dedicação, entrega e comprometimento. Acredito que ninguém reclamaria da grande aptidão de um experiente pianista ao tocar com maestria um difícil concerto dizendo que o recital foi “virtuoso” demais. Mesmo que este músico estivesse somente pressionando as teclas do instrumento em uma determinada sequência rítmica sem qualquer envolvimento afetivo com a sua performance (num exemplo que bem lembra o paradoxo diderotiano sobre o ator), ainda seria provável que, para além da sua excelente habilidade, ele teria conseguido emocionar alguém com sua música, e sua incumbência como artista estaria, enfim, conquistada. Sendo assim, não é possível ser, fazendo

⁷⁵ LECOQ, Jacques. O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010, p. 115.

⁷⁶ Do dia 30 de julho ao dia 5 de agosto, participei da *Gymnaestrada 2023*, em Amsterdam (Países Baixos). Tive a chance de ser selecionado para trabalhar enquanto assistente de palco, auxiliando na organização e produção deste magnífico evento mundial de Ginástica para Todos (GpT), que reúne quase 20 mil pessoas de 60 países e é organizado pela Federação Internacional de Ginástica. Este evento mundial é a maior exposição da modalidade de Ginástica Geral e é realizado a cada quatro anos. No entanto, a natureza do evento não é competitiva, mas sim performativa. Alguns grupos podem contar com centenas ou mesmo milhares de participantes, que se reúnem para mostrar o seus talentos e suas culturas. Pessoas de todas as idades e perfis atuam, contando com crianças, adultos, idosos, pessoas com deficiência e atletas de alto rendimento. A coreografia é pensada tanto para desafiar os participantes quanto para encantar o público. Desta forma, a natureza não competitiva, espetacular e plural da *Gymnaestrada* permite a união potente entre ginástica geral, acrobacia, dança, cultura, folclore, música, e entre corpos de todas as idades, gêneros, cores e possibilidades.

⁷⁷ Entre os dias 9 e 12 de novembro, participei do Campeonato Mundial de Ginástica de Trampolim, na Utilita Arena, Birmingham (Reino Unido). Tive a chance de ser selecionado para trabalhar na equipe de operações, auxiliando na organização e produção. Este evento mundial de Ginástica reuniu 353 atletas de 41 nações e serviu como a principal classificatória para as Olimpíadas de Paris 2024.

⁷⁸ ROMANO, Lúcia. O teatro do corpo manifesto: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 193.

uso das palavras de Barba, incrível e crível ao mesmo tempo? Por que persistir na aparente impossibilidade das oposições e não abraçar a suposta paradoxalidade da união? Mesmo em um espetáculo de *ballet* clássico, que conjunta e paralelamente pode ser visto como “virtuoso”, os bailarinos, com suas exigentes piruetas e saltos rigorosos, ainda assim expressam sentimentos e contam uma história. O problema talvez não seja o de ser incrível, mas sim desejar ser *somente* incrível (e exemplos assim podemos encontrar em todas as disciplinas artísticas). Assim, devemos aprender a dissociar o *virtuosismo* de um simples *exibicionismo*, um traço individual de personalidade que não deve ser genericamente aplicado à toda uma classe coletiva, como os acrobatas.

Tendo em vista que a técnica acrobática não é entendida como extracotidiana, ela não se encaixa como um objeto de estudo e, portanto, não se apresenta como um tópico de grande atenção e discussão para a Antropologia Teatral. Todavia, estes argumentos podem soar muito estranhos para um ator-acrobata e contribuem para a visão engessada e estereotipada de que a dimensão acrobática não é, definitiva e infelizmente, o mesmo do Teatro. Esta consideração, entretanto, é incoerente por si só, tendo em vista que, se procurarmos conhecer a fundo a própria história teatral, constatamos que ela é composta expressivamente por intérpretes que se utilizaram de uma corporeidade acrobática em seus ofícios, da *Commedia dell'arte* (figura 11) à Ópera de Pequim (figura 12). Negar este fato e insistir nesta divisão é optar por conscientemente invisibilizar artistas da cena e suas próprias memórias, processos, identidades e modos de fazer. Tal afirmação revela-se também contraditória, pois a própria Antropologia Teatral, ao procurar embasar seus princípios a partir de uma perspectiva transcultural, inspira-se profundamente nas diversas práticas de, por exemplo, atores orientais, que são justamente ótimos exemplos que podemos encontrar de um aprofundamento da técnica acrobática e a sua usufruição na cena, devido às suas lógicas de interpretação majoritariamente fora dos parâmetros ocidentais textocêntricos.



Figuras 11 e 12: respectivamente, Arlequino em uma gravura do *Recueil Fossard*⁷⁹ e uma apresentação de *The Limestone Rhyme* (石灰吟), uma ópera chinesa *Shao*⁸⁰.

Mesmo estas corporeidades acrobáticas estarem ocasionalmente presentes no sistema de treinamento dos atores⁸¹, nas figuras que estampam os livros de Antropologia Teatral e até mesmo nas próprias encenações do Odin Teatret dirigidos por Eugenio Barba, como o espetáculo de rua *Anabasis* (1982)⁸², elas permanecem um território de certa forma incógnito e marginal, onde a teoria se desassocia à prática. Mesmo considerando outras técnicas corporais como extracotidianas, como as artes marciais, o pingue-pongue e o *tai-chi*⁸³, a técnica acrobática parece ser a única propositalmente excluída do domínio do extracotidiano. Por fim, é também no mínimo surpreendente esta posição visto que a Antropologia Teatral não reconhece a separação entre os terrenos do que eles chamam de Teatro e Dança, e consequentemente, o ator do bailarino. Por que haver, portanto, uma cisão em relação à técnica acrobática e não flexibilizar a existência possível de um *ator-bailarino-acrobata*? Em que momento afastamos a intrínseca natureza artística e espetacular dos movimentos acrobáticos da arte teatral? Podemos um dia recuperá-la?

Esta divisão nos revela um reflexo da profunda ruptura que se deu principalmente a partir dos finais da Idade Média, onde aqueles que ganhavam a vida atuando perante um público, como os saltimbancos e *jongleurs* europeus, se utilizavam de todas e quaisquer

⁷⁹ BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator. Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 294.

⁸⁰ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/univers-finder/20044939865/>

⁸¹ Em um depoimento de Julia Varley em uma conversa pessoal em 2018, a atriz conta que, pela limitação da estrutura de segurança e alto grau de dificuldade, não foi possível progredir muito no desenvolvimento da técnica acrobática no treinamento do Odin e, consequentemente, aos poucos foi-se perdendo o interesse com a prática.

⁸² VARLEY, Julia. Um verdadeiro casamento de opostos. *Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, 1.22, p. 219.

⁸³ BARBA, Eugenio. A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1994, p. 155.

habilidades para suas apresentações e o entretenimento. Ser ator era também sinônimo de ser dançarino, acrobata, mágico, mímico, recitador de poesias, músico e cantor. A partir dos fenômenos de academização, institucionalização, cientifização e esportivização prezados pela racionalidade da Idade Moderna⁸⁴ e formação da sociedade capitalista industrial, o teatro passou a se adequar majoritariamente aos gêneros prestigiados entre as camadas mais nobres da sociedade, onde os textos dramáticos e o discurso oral assumiram maiores hierarquias; e as danças, jogos e brincadeiras populares (figura 13), constituídas a partir do tempo livre de lazer ou de não-trabalho, adquiriram regras determinadas e procedimentos ditos “oficiais”, dando origem à estilos próprios de dança e modalidades desportivas. O saber da técnica acrobática ficou restrito às escolas de Ginástica e às famílias de acrobatas independentes, onde que mais tarde, incluídos em exibições equestres, dariam origem ao Circo. Desta forma, houve uma categorização onde separou-se modalidades como Teatro, Dança, Esporte e Circo. Até hoje, aquele que executa movimentos acrobáticos é identificado e caracterizado mais como um atleta ou circense do que como um ator ou bailarino.



Figura 13: jogos acrobáticos medievais, detalhe da pintura “Jogos Infantis” (1560), de Pieter Bruegel⁸⁵.

Desta forma, ainda que o desenvolvimento da noção do trabalho do ator sobre si mesmo a partir do século XX permitisse uma maior inserção de movimentos acrobáticos no campo teatral, sua atuação será, na sua maior parte, restrita a exercícios que compõem um sistema de treinamento atorial que objetiva a construção das qualidades da presença de um corpo cênico e no amadurecimento de seu nível pré-expressivo, e não para preparar o repertório gestual (como faziam os atores da *Commedia dell'arte*). Assim, apesar da boa intenção da segmentação dos níveis de organização do trabalho do ator, de forma geral fortalece-se um pensamento de que a

⁸⁴ HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

⁸⁵ Fonte: Coleção de Arte (Editora Globo, 1997). In: NETTO, Marinilse; PERASSI, Richard; FIALHO, Francisco Antonio Pereira. *Estudos semióticos: análise perceptiva e a terceiridade peirceana na obra “Jogos Infantis” de Pieter Bruegel*. Projética, Londrina, v.4, n.1, 2013, p. 256.

técnica não deve “aparecer” em cena, o que leva a fisicalidade acrobática e seu caráter “virtuoso” a serem deixados relativamente de lado tão logo se adentra na etapa de construção de um espetáculo teatral. A restrição da abordagem de movimentos acrobáticos às salas de ensaio como mera rotina de treinamento e preparação física reforça o estereótipo que eles são uma “ginástica” laboral, “vazios” e fechados em si, e, portanto, não são passíveis de abrir espaço para a inspiração criativa e de serem recobertos por camadas semânticas. Entretanto, a criação por parte do ator já se inicia mesmo durante o treinamento, como uma evolução natural da prática do *training*: a repetição de exercícios físicos, ou seja, padrões de movimento concretos e autônomos, passam a atuar como um trampolim para um mundo de imaginação (o “como se” stanislavskiano) no qual o ator alcança uma criatividade inconsciente por meio de técnica consciente⁸⁶. Assim, ele descobre ou projeta propósitos, objetivos, sentimentos, imagens, emoções, situações, estados de ânimo e ambientações fictícias.

Após o período de assimilação técnica, o ator passa, ironicamente, a não se preocupar mais com seus procedimentos, sendo guiado por um processo imaginativo que possibilita a “desconstrução” do próprio trabalho apreendido. Ao encontrar *poética* na *técnica*, ele pode inventar diferentes e variadas perspectivas para um mesmo movimento e, assim, atribuir novos sentidos a este. Assim, os movimentos acrobáticos tornam-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 podem representar abstrações e estados como solidão, euforia, raiva, susto... O ator, e, conseqüentemente, aqueles que o assistem, são emancipados para projetar o significado que quiserem sobre os movimentos. Isto difere o ator, o bailarino e o artista circense, que estão sob a regência da *arte*, do atleta ginasta, por exemplo: enquanto o último toma a técnica como um *fim*, os primeiros servem-se dela como um *meio* pelo qual podem entrar em contato consigo mesmo e com o espectador. Desta forma, a distinção não se dá num nível de uma configuração física (se é virtuoso ou não), mas sim de sua objetivação. Tão importante como *o que se faz*, é *o como* e *para que se faz*.

Embora o estado interior composto pela imaginação e subtexto do ator seja modificado, ainda não se soluciona um impasse particular da técnica acrobática: a imagem externa dos movimentos utilizados como meio ainda assim tem semelhante aparência com aqueles que são empregados como fim. Um ator, ao praticar uma parada de mão como um exercício em sala de ensaio, por exemplo, realiza, fundamentalmente, o mesmo movimento que um ginasta ao treinar como um elemento de sua série em um ginásio desportivo. Desta forma, se um ator representa,

⁸⁶ STANISLAVSKI, C. A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 80.

isoladamente, o que para ele é um salto de um gato em uma situação de caça através de um rolinho, por exemplo, aos olhos do espectador, acostumado a ver este mesmo movimento em uma competição de ginástica ou em uma produção circense, pode encontrar dificuldade de desvinculá-lo desta circunstância e continuará a ver apenas um enrolamento. Isto acontece pois os movimentos acrobáticos são muito difíceis de serem modificados enquanto forma e tempo: um salto mortal, mesmo que feito em diferentes posições do corpo, sempre será, essencialmente, um movimento de inversão corporal e, devido à força gravitacional, fisicamente impossível de ser feito em *slow motion*⁸⁷. O risco físico inerente também é um fator condicionante à abstração do movimento, pois a técnica é justamente o que permite que ele seja realizado com êxito e sem lesões. Por outro lado, se o ator refizesse a ação do pulo do gato em conjunto com o resto da cena em que se dá a entender que ele é um felino, possivelmente o público iria assimilar tal perspectiva de situação como um todo e presumir, enfim, ser um ataque do animal. Deste modo, a oposição entre os usos dos movimentos acrobáticos está, fundamentalmente, não no movimento em si, mas sim no *contexto* em que eles estão inseridos. O que torna alguma coisa artisticamente crível, portanto, é uma questão de *ponto de vista* - algo que os movimentos acrobáticos sabem questionar muito bem.



Figura 14: Se alguém perguntasse para um ginasta o que ele vê na figura acima, muito provavelmente ele irá responder que vê uma “parada de cabeça”, um comum exercício ginástico. Entretanto, é o ator Buster Keaton, no filme *The Balloonatic* (1923), em que, após atravessar um rio, o personagem assume esta posição para, absurdamente, tirar toda a água acumulada dentro da roupa, que escorre como uma cachoeira para baixo. É assim que o estudo das teatralidades acrobáticas permite realizar os mesmos movimentos com propósitos diferentes e contribuir para, dependendo do contexto, o ator expressar com mais criatividade o uso do seu corpo.

⁸⁷ Depoimento de Eugenio Barba em uma conversa pessoal em 2018.

A problemática do que torna algo essencialmente artístico lembra a reflexão do filósofo e crítico de arte Arthur Danto⁸⁸ ao se deparar com uma exposição do artista Andy Warhol⁸⁹ em 1964 na Stable Gallery, Nova York. Não era o conteúdo abordado que o chocou, mas sim a sua forma, onde as esculturas das caixas *Brillo* de Warhol, fac-símiles de madeira compensada em serigrafia, eram praticamente indistinguíveis do objeto real. Ao indagar-se sobre o que tornava uma das caixas uma obra de arte e a outra um objeto ordinário, ele afirma que o que diferenciaria a caixa *Brillo* e uma obra artística que consiste dessas caixas é uma teoria da arte: é ela que a traz para o mundo da arte e o impede de colapsar no objeto real que é⁹⁰. Essencialmente, a obra de Warhol é arte pois o mundo da arte (*artworld*)⁹¹, composto por críticos, curadores, colecionadores, comerciantes, etc, a entendem como tal e abraçam aquele universo que oportuniza o que a arte pode ser. Em consequência, o que faz de um mero objeto uma obra de arte é invisível ao olho nu, assim como é preciso explicar por que a Mona Lisa ou Rigoletto são arte⁹².

Assim, a importância do contexto em que os movimentos acrobáticos se inserem os permitem tangenciar o espaço artístico, como demonstrado pela coreógrafa alemã Sasha Waltz⁹³, que expõe cinco bailarinos pendurados de cabeça para baixo por cordas em uma sala de um museu (figura 15), ou pela dupla de artistas visuais Allora & Calzadilla⁹⁴, ao colocarem acrobatas executando rotinas acrobáticas na 54ª Exposição Internacional de Arte da Bienal de Veneza, em 2011 (figura 16). Nesta performance, intitulada *Body in Flight (Delta)*, uma ginasta, em seu macacão competitivo estadunidense vermelho, branco e azul, pratica ações acrobáticas em um assento de avião de classe executiva de elite reproduzido em escala real, que desestabilizam as narrativas existentes em torno de temas como identidade nacional, do comércio global, da competição internacional, da democracia e do militarismo.

⁸⁸ Arthur Coleman Danto (1924-2013) foi um crítico de arte, filósofo e professor americano na Universidade de Columbia, conhecido por seu trabalho em estética filosófica e filosofia da história.

⁸⁹ Andy Warhol (1928-1987) foi um artista visual, diretor de cinema e produtor americano. Foi uma figura importante no movimento pop art.

⁹⁰ DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

⁹¹ DANTO, Arthur C. *The Artworld. Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition, An Anthology*, 2018, p. 7.

⁹² DANTO, Arthur. *Andy Warhol: Arthur Danto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 13.

⁹³ Sasha Alexandra Waltz (1963-) é uma coreógrafa, dançarina e diretora da companhia de dança Sasha Waltz and Guests.

⁹⁴ A dupla colaborativa é formada pela estadunidense Jennifer Allora (1974-) e o cubano Guillermo Calzadilla (1971-).



Figuras 15 e 16: à esquerda, performance dirigida por Sasha Waltz⁹⁵; à direita, *Body in Flight (Delta)*, de Allora & Calzadilla, na Bienal de Veneza⁹⁶.

Para além do espaço circundante que contextualiza o material apresentado, a anuência que transforma os movimentos acrobáticos em objeto artístico também perpassa na compreensão que dissocia a obra de arte de uma natureza cotidiana e de um aspecto imitativo. Danto, por exemplo, assume que a arte não mais adere às restrições da teoria da imitação, relacionado ao conceito de *mimesis*, mas sim atinge uma época pós-histórica onde não há mais restrições estilísticas ou filosóficas⁹⁷, onde a arte foi fragmentada em uma multiplicidade de movimentos correntes simultâneos que caracteriza um pensamento de pluralismo artístico, onde uma opção é tão verdadeira quanto qualquer outra. Não é que tudo fosse historicamente correto, é a correção histórica é que deixou de ter utilidade⁹⁸, sendo possível o respeito entre os sistemas de valores que não sejam necessariamente hostis um ao outro. O que se segue então são tolerância e consequências liberais, o que não acontece no caso do monismo (somente um conjunto de valores é verdadeiro, todos os outros são falsos) ou do relativismo (os meus valores são meus, os seus valores são seus, e, se nós entrarmos em conflito, nenhum de nós pode reivindicar estar certo)⁹⁹.

Desta forma, ver algo como teatral também perpassa por aquilo que o mundo do teatro entende como tal. Como são, então, os movimentos acrobáticos num contexto *teatral*? Para Jacques Lecoq, é a justificativa narrativa que os transformam em *acrobacias dramáticas*:

⁹⁵ Fonte: captura de tela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XWY-31EBRIE&t=141s>

⁹⁶ Disponível em: <https://www.gettyimages.dk/detail/news-photo/female-gymnast-balances-on-a-delta-air-lines-seat-news-photo/115008372?adppopup=true>

⁹⁷ DANTO, Arthur. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, 1998, p. 48.

⁹⁸ DANTO, Arthur. Aprendendo a viver com o pluralismo. *Revista Valise*, v. 1, n. 2, ano 1. Porto Alegre, 2011, p. 149.

⁹⁹ BERLIN, Isaiah. *The Power of Ideas*. Published by Princeton University Press and copyrighted, 2000.

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 mortal¹⁰⁰.

Desta forma, podemos inferir neste exemplo que o ator não precisa negar os protocolos enquanto técnicas formalizadas e modos de fazer, pois eles se fazem necessários, mas sim que deve colocá-los em composição inventiva¹⁰¹ e em comunicação intencional que os transformam, nas palavras de Barba, artisticamente críveis. Este raciocínio permite dissipar as ultrapassadas oposições entre técnica e poética, mente e corpo, treinamento e processo de criação, entendendo-os como pares em complementaridade. Em suma, o detalhe deve ser justificado pela estrutura da totalidade, onde nada no espetáculo pode aparecer por acaso, são de rigor a lógica e a coerência da forma:

No teatro exige em igual medida “justificativa” o fato de alguém estar em pé assim como o fato de alguém estar de cabeça para baixo. Tanto em um caso como no outro, vige a lógica da forma, caso contrário o teatro não é composição, não é estrutura, isto é, não é arte (...) Se alguém no espetáculo faz um gesto ou executa alguma ação, é preciso perguntar: o que é no espaço - só um movimento “natural” ou um movimento artístico, teatral, um elemento da composição, uma construção, uma micropantomima?¹⁰²

Por outro lado, o espectador, similarmente, tem esta escolha: se deixar fascinar pela forte e vulgar presença do real vital (o movimento do salto mortal e sua virtuosidade) ou transcender, por um decreto da consciência interpretante, essa realidade do corpo para se arremeter rumo ao longínquo de uma significação alegórica¹⁰³ (o sentimento de raiva da personagem). Assim, mesmo através de uma aparente artificialidade e codificação do corpo que autoriza um personagem expressar crivelmente sua ira através de um salto mortal, a lógica acrobática da situação dramática torna-se a convenção em si: é, em suma, uma incoerência coerente¹⁰⁴. São os acordos feitos com o espectador que o levam a conceber e a acreditar, através

¹⁰⁰ LECOQ, Jacques. O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010, p. 177.

¹⁰¹ FERRACINI, Renato; MANDELL, Carolina. Corpo e risco: Poética e performatividade. In: Pós: Belo Horizonte, v. 6, n. 12, 2016, p. 237.

¹⁰² GROTOWSKI, Jerzy. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 45.

¹⁰³ STAROBINSKI, Jean. Portrait de l’artiste en saltimbanque. Paris: Flammarion “Champs”, 1983, p. 64.

¹⁰⁴ BARBA, Eugenio. A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1994, p. 44.

de uma via primordialmente corporal, em uma *dimensão física* da forte raiva de Pantalone, como exemplificado.

Desta forma, se um movimento acrobático parece transmitir algo que é coerente com a situação cênica na qual está inserido, por que *não* o utilizar? Se um movimento acrobático atinge, ao mesmo tempo, o espectador através de um processo racional (o entendimento narrativo) tanto sensorial (o choque perceptivo decorrente da transgressão das leis da física¹⁰⁵), por que *não* o utilizar? Se um ator encontra passionalmente suas formas de representação e identidade cênica por meio da técnica acrobática, por que *não* a utilizar? Por que não *mise l'acrobatie en scène*¹⁰⁶? Uma técnica corporal “de treinamento”, portanto, pode se reverter em uma técnica “de representação”? A vinculação coerente das técnicas às suas expressões artísticas¹⁰⁷ é percebido pelo próprio Barba em um exemplo sobre o Mimo Corpóreo de Étienne Decroux¹⁰⁸ e até mesmo sobre suas próprias encenações:

O mimo que ele define como arte pura e autônoma, era no início uma constelação de exercícios da escola do *Vieux Colombier* [de] Jacques Copeau. Decroux desincorporou os exercícios do contexto laboratorial e, desenvolvendo-os, os fez independentes como gênero artístico autônomo. Em outros casos - o mais relevante historicamente é o de *Mysteries and Smafler Pieces* (1964) do Living Theatre - existiram verdadeiros e próprios espetáculos obtidos excepcionalmente da montagem de exercícios dos atores. Também o Open Theatre e o Odin Teatret fizeram alguma coisa similar, com estilos e propósitos diversos. Nestas ocasiões de exceção - que nunca se converteram em regras - restituía-se a autonomia do trabalho do ator em nível pré-expressivo transformando-lhe em um “espetáculo à procura de um gênero”: nem teatro no sentido normal, nem dança, nem mimo¹⁰⁹.

As práticas corporais artísticas têm liberdade de criação para inserir qualquer forma, onde o corpo usa técnicas e paradigmas que funcionam concomitante com a liberdade criativa do artista que pressupõe a capacidade de usar vocabulários e se diferenciar nos seus projetos expressivos e representativos. Aliás, foi a partir de uma estratégia de retirada de movimentos segmentados do esporte, como se tratasse de artefatos, *objets trouvés*, *ready-mades*, que muitos coreógrafos e encenadores compuseram as suas obras¹¹⁰. As questões ontológicas destes modos

¹⁰⁵ ISAACSSON, Marta. Grotowski: Estados Alterados De Consciência - Teatro - Máscara - Ritual. In: BRONDANI, Joice Aglae (org.). São Paulo: Giostri, 2015, p. 197.

¹⁰⁶ Faço aqui um trocadilho com o termo *mise-en-scène* (literalmente, “pôr em cena”), expressão francesa que se refere à encenação.

¹⁰⁷ BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à representação. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009. p. 171.

¹⁰⁸ Étienne Decroux (1898-1991) foi um ator francês que estudou na *École du Vieux-Colombier* de Jacques Copeau e precursor da mímica corporal.

¹⁰⁹ BARBA, Eugenio. A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1994, p. 157-158.

¹¹⁰ RIBEIRO, A. Corpo a Corpo. Possibilidades e limites da crítica. Lisboa: Cosmos, 1997, p. 98.

de fazer cênicos estabeleceram um panorama nas últimas décadas do século XX onde produções contemporâneas enfatizam uma teatralidade em função da corporeidade e fora dos conceitos tradicionais de teatro e dança. Os elementos e princípios constitutivos e as aparentes especificidades destas práticas ganharam relativa autonomia, deslocando-se para outros gêneros e permitindo uma hibridização entre as artes do corpo. A presença de narrativa não se restringe mais ao campo do Teatro, a coreografia não se limita à esfera da Dança e o risco físico não se resume ao domínio do Circo. Seria ainda suficiente denominar o Circo como a arte da demonstração, a Dança a arte da apresentação e o Teatro a arte da representação¹¹¹? Aproximadas essencialmente através do corpo e do movimento, a mesclagem de linguagens torna a identificação de suas fronteiras uma tarefa hermética. Entretanto, a partir da necessidade de diferenciação destas obras a fim de garantir a identificação do “produto” por parte da mídia e do público consumidor, incorporou-se novos termos como “Teatro Físico”, “Dança-teatro” e “Novo Circo”.

Portanto, podemos encontrar exemplos de espetáculos que se utilizam cenicamente do alfabeto de movimentos acrobáticos com o propósito de compor a dimensão das ações físicas dos intérpretes e para elaborar uma encenação e dramaturgia cuja linguagem cênica principal é composta por princípios de uma poética acrobática. Estas obras cênicas também se encontram, como diz Barba, “à procura de um gênero”: nem teatro no sentido normal, nem dança, nem mimo, nem circo... ou talvez todos eles juntos? Minha ideia durante muito tempo foi de forjar um conceito de “Teatro Acrobático”, entretanto os muitos e variados exemplos que encontrei tornaria esta tarefa quase impossível. Em vez de discutir acerca de um gênero específico, decidi focar em princípios teatrais plurais: é possível, portanto, configurar *teatralidades acrobáticas*?

1.2. As técnicas de inversão corporal

Posto o problema principal de pesquisa em questão, percebi que, para uma melhor coesão e elucidação do desenvolvimento da investigação, temáticas adjacentes de estudo necessitavam de urgentes definições e indispensáveis escolhas. A questão mais primordial, responsável por revelar em maior evidência as lacunas ou limitações de estudos teatrais sobre a técnica acrobática, se mostrou a própria conceitualização de *acrobacia*. Afinal, ao projetar uma ideia de teatralidades acrobáticas, precisa-se debruçar, inevitavelmente, sobre o

¹¹¹ BOURGEOIS, Yoann. Entrevista pessoal com Yoann Bourgeois. Disponível nos anexos.

entendimento desta classe especial de movimentos. Ao longo da bibliografia do trabalho do ator, as “acrobacias” são genericamente definidas:

Quando assistimos a um espetáculo da Ópera de Pequim ou do *Kabuki*, ficamos impressionados com o virtuosismo físico dos atores: verdadeiras acrobacias (...) ¹¹².

Esta passagem mostra que se referir trivialmente a determinados tipos de movimentos como “acrobacias” não expressa em si muita informação, pois não se consegue distinguir exatamente as características da ação referida ao não se explicitar *o que e como* se faz. Mesmo as apresentações de circo, quando raramente ocupavam, por exemplo, os espaços jornalísticos brasileiros do período inicial do século XX, por exemplo, apresentam mais uma breve análise, crítica ou informação de serviço sobre as obras do que uma descrição minuciosa da performance propriamente dita ¹¹³. As “acrobacias” eram reunidas em um conceito que englobava tudo e qualquer técnica de movimento de natureza virtuosa ou espetacular exibido no palco ou no picadeiro. Com a ausência de um registro fotográfico ou em vídeo sobre suas produções, é praticamente impossível decifrar a referência exata de certos movimentos acrobáticos e de seu uso contextual dentro dos espetáculos.

Sendo uma atividade de natureza fundamentalmente prática e baseada na experiência corporal, as habilidades acrobáticas constituem um dos melhores exemplos de sabedorias intrínsecas na cultura imaterial do ator ao longo da história. Isto se deve porque estas são caracterizadas por ações de manifestação efêmera e de um saber de caráter essencialmente corporal em seus aspectos de aprendizagem, prática e transmissão. O seu conhecimento é impalpável, perpassando por aspectos para além da camada racional e que só se concretiza na experiência vivida dos corpos. É muito comum que os mestres que detêm seus fundamentos não possuam uma educação formal, mas sim um notório saber, pois a pedagogia se dá através de uma transmissão de tradição oral, manual, corporal, prática, observacional e imitativa, passando viva aos discípulos de forma geracional. As competências circenses, por exemplo, durante muito tempo ficaram circunscritas às famílias de artistas que conservavam este *savoir faire* de forma restrita aos membros diretos da companhia. Por conseguinte, a sabedoria acrobática se encontra, majoritariamente, fora dos espaços acadêmicos, onde não há a estrita necessidade e o costume de uma complementar reflexão teórica.

¹¹² BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator. Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 294.

¹¹³ SILVA, Ermínia. Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo, Editora Altana, 2007, p. 239.



Figura 17: posição da “ponte” na prática de treinamento de dança *Odissi* pelo aluno Gautam, sob a orientação do *guru* Kelucharan Mahapatra¹¹⁴.

Desta forma, este conhecimento cênico significativamente empírico e misteriosamente tácito ainda não é, infelizmente, formalmente expresso e amplamente discutido de maneira teórica e conceitual dentro de espaços acadêmicos, principalmente na área de Artes. Na bibliografia teatral do ator, por exemplo, não há registros escritos de questões diretamente pertinentes à práxis de técnicas acrobáticas, como a descrição e análise dos movimentos, seus processos didáticos e orientações táticas, bem como suas utilizações em processos criativos de montagens de espetáculos. Embora haja menções ocasionais de que os movimentos acrobáticos estavam presentes nos sistemas pedagógicos de laboratórios teatrais europeus do século XX, não havia a preocupação com a transcrição destes treinamentos, permanecendo incógnitas algumas importantes informações como: *quais* movimentos eram executados? *Como* eram realizados? *Quem* orientava os exercícios? Qual era a carga horária e frequência da prática? Quais eram as estruturas materiais utilizadas? Desta forma, assim como as dançarinas egípcias antigas ou trupes de *Commedia dell'arte* medievais, os aspectos técnicos referentes aos usos do corpo acrobático permanecem desconhecidos e condenados ao império da suposição.

“Acrobacias” podem incluir uma manipulação de objetos, uma caminhada sobre corda a metros de altitude, se pendurar em um dispositivo, se contorcer, se portar sobre outra pessoa, saltar ou cair de uma superfície, entre tantas outras... Ou seja, a ampla e simplória designação de “acrobacias” compreende uma variedade infindável de dinâmicas muito diferentes entre si, onde ignora-se as especificidades das categorias dos movimentos e os insere de forma redutível em uma mesma “caixa”. Assim, se faz relevante delimitar as particularidades destas formas de

¹¹⁴ BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator. Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 83.

ser/fazer acrobáticas e, a partir destas, identificar os seus movimentos e seus valores correspondentes. Desta forma, diferentemente da bibliografia teatral que se refere aos acrobatas como um grande e homogêneo grupo (mas que em maior parte deixa a entender implicitamente que fazem alusão apenas aos artistas circenses), elucida-se *quem faz, o que faz, como faz, onde faz e por que faz*: um indivíduo que pratica capoeira, por exemplo, realiza movimentos de inversão sistematizados, de uma maneira técnica específica, em uma roda de pessoas organizada e com um propósito determinado.

A presente tese não tem o objetivo de definir precisamente o conceito geral de “acrobacia”. Esta árdua tarefa seria de uma ambição pretensiosa e fora de alcance, pois reunir a pluralidade dos movimentos em uma noção única e exata seria uma imposição limitante para as constantes (re)criações de infinitas e criativas possibilidades de expressão corporal para além dos limites daquilo que conhecemos. Apesar de conter algumas noções válidas e ser passível de identificação de propriedades intrínsecas, em nenhum momento encontrei uma noção que me contemple inteiramente e o termo segue em sua misteriosa incompletude, até mesmo para algumas áreas das Ciências do Movimento Humano, como a Educação Física. Ainda assim, estas ocupam-se de uma análise mais “exata” destas técnicas (como verificações biomecânicas e fisiológicas) e objetivam a eficácia esportiva e/ou de saúde. A conceitualização de “acrobacia” no campo do Esporte também é vaga e pouco discutida, onde a maioria a sintetiza enquanto um movimento corporal que exige agilidade, força, equilíbrio e flexibilidade. Porém, isto não me parece o suficiente, pois nesta perspectiva, até a ação de andar poderia se encaixar nesta acepção. A modalidade da Ginástica Rítmica, inclusive, apresenta uma singular diferenciação entre elementos ditos “acrobáticos” e “pré-acrobáticos”, onde estes últimos são compostos por movimentos que são realizados mais próximos do solo possível e servem somente como elementos de ligação passageiros entre as ditas “acrobacias”¹¹⁵. As pesquisas próprias de Circo, por outro lado, ainda são tímidas, pois a tradição circense ainda não está largamente difundida nos espaços acadêmicos; e, quando aparecem, pendem mais para a área da Educação Física do que para o campo das Artes Cênicas pelo fato destas se debruçarem, majoritariamente, da análise dos específicos procedimentos pedagógicos e técnicos de seus aparelhos característicos. Entretanto, apesar de ainda predominar a perspectiva do circo tradicional e esta ser considerada como uma “arte menor” dentro do universo dos espetáculos, o conceito de Novo Circo vem se

¹¹⁵ BROLESI, Margarete de Lourdes & LOURENÇO, Márcia Regina Aversani. Multimídia: Elementos Pré-Acrobáticos de Ginástica Rítmica na Educação Básica. 10º Congresso Norte Paranaense de Educação Física Escolar – CONPEF 5º Congresso Nacional de Formação de Professores de Educação Física UEL - Londrina, 2021.

popularizando, concedendo inéditas e promissoras investigações cujo protagonismo de abordagem é voltado à criação artística, aproximando-se dos domínios das artes.

Desta forma, em vez de me utilizar da comum nomenclatura de “acrobacia”, opto por empregar neste trabalho o substituto termo *movimento acrobático*. A variação parece levemente tautológica à primeira vista, entretanto objetiva cumprir uma dupla troca de perspectiva. Para além de “desromantizar” a virtuosidade da ação ao servir como uma recordação a mim e ao leitor que as “acrobacias” são, antes e sobretudo, *movimentos* do corpo (e não ações “fechadas” em si), em vez de fazer menção a eles como substantivos, entendo que a designação *acrobático* atua melhor como uma *qualidade* de movimento. Utilizado como adjetivo, ou seja, ao cumprir uma função de conceder características, estados e condições específicas a um elemento, torna-se possível identificar as propriedades que concedem uma objetiva *dimensão* a um movimento. Visto que pensar em um movimento, um gesto, uma ou posição resume-se a pensar na linguagem, mesmo o ficar em pé, por exemplo, não descreve uma ação em si. Enquanto um advérbio invariável, *em pé* só existe nesta forma, onde especifica um verbo: estar *em pé*, pensar *em pé*, comer *em pé*, etc¹¹⁶. O termo *acrobático*, portanto, amplia a possibilidade de qualificar também dimensões poéticas e de ser utilizado como um atributo não só para os movimentos propriamente ditos, mas para personalizar, por exemplo, princípios de uma encenação - como em “teatralidade *acrobática*”. Uma ação ou situação cênica, inclusive, pode ser acrobática sem obrigatoriamente o ator fazer um movimento acrobático propriamente dito.

Assim, em consonância com os movimentos que pensam a *teatralidade*, e não apenas o Teatro; o *circense*, e não somente o Circo¹¹⁷; o *balético*, e não unicamente na Dança¹¹⁸; na *performatividade*, e não só na Performance; proponho o *acrobático*, e não a “acrobacia”. Desta forma, emancipa-se elementos da encenação e se ganha força justamente por ser um adjetivo, onde a abertura e o nomadismo interdisciplinar são possíveis. Disso podemos resgatar que o acrobático não tem um sentido totalizante, opera em movimento, se projeta conflituosamente com outros contextos de coprodução, possui elementos semióticos que não lhe são exclusivos, se configura pela afinidade e transborda nele, agrupa-se e ressoa em diferentes direções para além da convencionalidade, fortalece-se pela aliança das partes diferenciadas e sublima o risco

¹¹⁶ LEMPICKI, Anne. Poétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques : Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette, Kerry Skarbakka. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Polytechnique Hauts-de-France; Institut national des sciences appliquées Hauts-de-France, 2021, p. 341.

¹¹⁷ TRONCOSO, M. Rizoma Circense: indagaciones / divagaciones / deformaciones / devenires. Revista Hiedra, 2019.

¹¹⁸ LANGER, Susanne Katherina Knauth. Sentimento e forma. Milan: Feltrinelli, 1965, p. 195.

e o imaginário de forma oblíqua¹¹⁹. O acrobático amplia os espaços em que podemos pensar, identificar e fazer “acrobacias”; permitindo também a integração coerente de outras disciplinas, técnicas e conhecimentos que se abre a diferentes categorias e dimensões na criação, prática, reflexão e até ensino de técnicas acrobáticas.

Esta proposição, apesar de relevante em sentido conceitual, ainda conserva a abundância e complexidade das classes dos movimentos acrobáticos. Assim, tive que tomar uma decisão de selecionar um grupo singular destes para melhor distinguir e especificar o escopo dos objetos de pesquisa. A partir da visualização da significativa natureza antagônica - *inabitual*, *antinatural*, *não* cotidiana - dos movimentos acrobáticos em relação aos condicionamentos habituais do corpo, optei por me dedicar sobre aquelas corporeidades que apresentam justamente a maior diferenciação ou o completo *oposto* desta lógica cotidiana: os movimentos de inversão corporal. Apesar de muitos movimentos acrobáticos apresentarem esta configuração invertida, não são todos que a apresentam. A conceitualização dos movimentos de inversão corporal se aproxima da ideia dos *asanas* (posições) invertidos da ioga, que os define como poses onde a cabeça permanece abaixo do nível do coração¹²⁰. Desta forma, ao ler “movimentos *acrobáticos*” neste trabalho, deve-se entender que eles se referem e são equivalentes aos “movimentos *de inversão corporal*”. Assim, este grupo singular serve como referência para o delineamento dos preceitos que nos propiciam entender um movimento como *acrobático*. Uma parada de mãos, por exemplo, se mostra como uma postura absolutamente *contrária* à uma “natural” fisionomia ortostática (em pé) do ser humano.

O ficar de pé e o andar sobre as pernas, ações corporais que apresentam uma configuração física erguida vertical e retilínea para cima, são hoje consideradas habituais e “naturais” por todas as sociedades ao redor do planeta. Entretanto, se analisarmos sob uma perspectiva filogenética, ou seja, a partir dos processos de desenvolvimento e evolução da espécie humana ao longo da história, mostra que desde que certas populações animais reuniram as condições evolutivas para viver fora da água, há aproximadamente 450 milhões de anos, toda a evolução destas espécies foi feita de forma a adaptar-se aos efeitos da força constante que puxa sua massa corporal para o centro da terra, a gravidade¹²¹. A posição e o deslocamento bípede são resultados de milhões de anos de um conjunto de adaptações genéticas, anatômicas,

¹¹⁹ ZUÑIGA, Lucas Vergara. Multifocalidad circense: un circo expandido en Les Grands Fantômes de Yoann Bourgeois. Diss. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2023, p. 21.

¹²⁰ NAIDU, S. T. Postural inversion in yoga and its effects on cardiovascular parameters. 2015. Monograph (Specialization in Cardiology) - Faculty of Medicine, Clinical Medicine Department - Universidade Federal do Ceará. Fortaleza-CE 2015, p. 2.

¹²¹ SANTURBANO, Pablo. Evolução e movimentação humana: Evolução do raciocínio evolutivo na saúde e no movimento. Volume 1 (2nd ed.). Edição de Autor. São Paulo, SP, 2022.

fisiológicas e comportamentais conhecidas como hominização e que deram origem à espécie que conhecemos hoje como *Homo sapiens*. Estas transformações estão intrinsecamente relacionadas a fatores externos, como as mudanças climáticas e geológicas sofridas pelo ambiente terrestre. A mais significativa para o fenômeno do bipedismo foi a grande estiagem do território africano, em decorrência das transposições dos fluxos dos ventos ocasionados pelos choques das placas tectônicas, que alterou os extintos campos florestais em paisagens de savanas¹²². Com a formação de um cenário ecossistêmico composto por uma vegetação mais escassa e rasteira, houve a necessidade, portanto, de elevação do tronco e da cabeça para possuir um campo de visão maior para a detecção e o controle dos predadores (ou, em um ataque, dar a impressão de ser maior do que se realmente é realmente), e a adoção de uma postura mais efetiva para evitar ao máximo a incidência de raios solares¹²³. Em termos metabólicos, a marcha bípede se mostrou também mais vantajosa por ser mais eficiente energeticamente que o quadrupedismo simiesco¹²⁴.

Com a passagem da preensão arboreal (braquiação) para a mobilidade térrea (bipedismo), a independência dos braços e mãos possibilitou as suas reduções de tamanho, o aumento de suas flexibilidades articulares devido a movimentação da cintura escapular para a região dorsal e o advento da oponibilidade do dedo polegar¹²⁵. Estas variações amadureceram os movimentos de motricidade fina, e, conseqüentemente, as habilidades de manipulação como a coleta e a transposição de alimentos, o uso de instrumentos e a concepção de ferramentas. Portanto, os membros superiores, ao se liberarem das funções primárias de locomoção e de sustentação (importantes para a manifestação e execução de movimentos de inversão corporal) tornaram o perfil “de cabeça para cima” como característico do corpo homínido, instituíram o domínio da orientação dos planos corporais em metades superior/inferior como conhecemos hoje e demarcaram uma nova relação convencional com a gravidade através do deslocamento do centro gravitacional do corpo para trás. O marco decisório de evolução do ser humano de elevar o tronco e cabeça (e não as pernas) tornou, portanto, a experimentação de uma fisicalidade invertida, “de cabeça para baixo” ou “de pernas para o ar”, uma habilidade

¹²² LEAKEY, R. A origem da espécie humana. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

¹²³ TONI, Plínio Marco de; SALVO, Caroline Guisantes de; MARINS, Marcos César; WEBER, Lidia Natalia Dobrianskyj. Etologia humana: o exemplo do apego. *Psico-USF*, v. 9, n. 1, 2004, p. 100.

¹²⁴ LEWIN, R. Evolução humana. São Paulo: Atheneu, 1999.

¹²⁵ TONI, Plínio Marco de; SALVO, Caroline Guisantes de; MARINS, Marcos César; WEBER, Lidia Natalia Dobrianskyj. Op. cit., p. 101.

incomum e extracotidiana que não pertencem aos movimentos elementares predispostos na bagagem genética¹²⁶.

Se examinarmos, agora, sob uma perspectiva ontogenética, ou seja, em relação com o processo de maturação ou crescimento do ser humano ao longo da vida, a sustentação e a marcha bípede também podem não ser consideradas “naturais”, mas sim resultados de processos de aprendizagens do controle postural. Em busca da conquista da capacidade de locomoção independente, os humanos, genericamente, passam a ficar eretos a partir dos seis meses de idade e a caminhar sob as pernas com cerca de um ano, podendo seguir até os três anos para o desenvolvimento motor em nível proficiente¹²⁷. Entretanto, a inversão do corpo é vivenciada até mesmo antes de nascermos. No interior do útero materno, quando estamos circunscritos em uma bolsa cheia de líquido amniótico, experimentamos um ambiente propício para os primeiros movimentos da vida a partir da formação dos sistemas nervosos e musculares que permitem ao corpo responder de forma dinâmica aos estímulos. Ao estarmos imersos em fluido aquoso, é relativamente oportuno que o corpo, em uma posição fetal retraída, possa girar sobre si mesmo em busca de uma posição mais confortável ou seguindo involuntariamente o fluxo da água. Porém, a partir dos últimos meses de vida, ao se preparar para o nascimento, é comum que o corpo do bebê faça uma rotação sobre seu próprio eixo e encaixe em apresentação cefálica longitudinal e anterior, ou seja, com o corpo em inversão voltado para as costas da mãe e cabeça direcionada para o órgão sexual (pois, em um parto normal, é a primeira parte do corpo que se desvencilha) (figura 18). Desta forma, a maior parte de todos os humanos experimenta a inversão durante um tempo considerável do período pré-natal.



¹²⁶ BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Introdução à pedagogia das atividades circenses. Jundiaí, SP: Fontoura, 2008, p. 17.

¹²⁷ GALLAHUE, David L., OZMUN, John C., GOODWAY, Jackie D. Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos. Porto Alegre: AMGH, 2013, p. 162.

Figura 18: bebê em apresentação cefálica longitudinal e anterior (invertida)¹²⁸.

Ao nascer, o bebê sai em parafuso do corpo da mãe, e os movimentos de rolar são os primeiros contatos em relação ao chão¹²⁹. Estes são importantes para a descoberta da autonomia e consciência motora e o início da percepção da força externa da gravidade e do próprio peso através da força calistênica. Posteriormente, os rolamentos permitem à criança explorar os diferentes apoios das partes do corpo que a levam ao engatinhar e, por fim, ao andar. Já em pé, a criança ajoelha-se ou agacha-se, coloca as mãos à frente, inclina a cabeça para baixo, levanta o quadril: ações que podem conduzir ao aparecimento natural de inversões através de enrolamentos e possíveis “descobertas” sozinhas destes movimentos. A prática com giros também permite aos bebês saberem cair, visto que na primeira infância, em que se encontram no processo de aprendizagem da posição ortostática e da marcha, é comum as quedas ao chão. Elas se dão, majoritariamente, pelo expressivo peso da cabeça, e este desequilíbrio pode conduzir a um rolamento para frente, por exemplo. Assim, com a prática, a criança, ao se desequilibrar, tende a reagir melhor à queda ao fechar o corpo mais agilmente ou descobre outras formas de apoio que, conseqüentemente, a protege de possíveis lesões. Estes movimentos, como as “cambalhotas”, se tornam brincadeiras e jogos durante a infância, um período rico na diversidade de manifestações corporais¹³⁰.

Na vida rotineira adulta, a inversão do corpo se torna, por outro lado, uma expressão gradativamente atípica. Entretanto, algumas pessoas e trabalhadores tendem a experimentar ocasionalmente essa fisicalidade em situações-limite, como bombeiros ou mergulhadores. O método francês de Ginástica, inclusive, justificava a utilidade da prática de movimentos acrobáticos por sua eventual necessidade em circunstâncias incomuns¹³¹, como ficar de cabeça para baixo ou em equilíbrio invertido sobre as mãos em locais pouco usuais, como escadas, troncos, galhos ou mesmo cordas, fios e afins¹³². Por outro lado, situar consciente e voluntariamente o corpo em uma condição invertida é constatado em muitas e diferentes práticas corporais que comumente

¹²⁸ Fonte: <http://www.bloggraodegente.com.br/gravidez/posicoes-bebe-na-barriga/>

¹²⁹ LECOQ, Jacques. O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010, p. 114-115.

¹³⁰ 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.

¹³¹ SOARES, C. L. Imagens da Educação no Corpo: Estudo a partir da ginástica francesa no século XIX. 2 ed. Campinas: Autores Associados, 2002.

¹³² MOREIRA, Cleide Maria Pessoa. A vida é uma acrobacia? Maringá: Programa de desenvolvimento educacional, 2008, p. 5.

explicitam-se principalmente no corpo e pelo corpo; [são] constituídas por conjuntos de técnicas disponíveis naquele tempo histórico e organizadas a partir de uma lógica específica; foram/são construídas a partir de interações sociais determinadas que lhe conferem um significado coletivo; são desenvolvidas com determinadas finalidades e significados subjetivos, os quais dialogam com a tradição que as organiza; pressupõem determinados objetos para sua realização, sejam eles equipamentos e/ou espaços; foram desenvolvidas a partir do tempo livre ou do não trabalho; apresentam um componente lúdico e por vezes ritualístico; em geral, implicam num grau de dinamicidade, elevando a tensão e movimentação corporal acima do cotidiano e com atributos como agilidade e energia¹³³.

Desta forma, a contradição desta posição do corpo linear e verticalmente para cima é associada a práticas não cotidianas. Ao considerar estas atividades como técnicas, ou seja, utilizações particulares do corpo¹³⁴, podemos constatar que elas estão diretamente ligadas a manifestações culturais e que a inversão do corpo possui contextos, métodos, objetivos e até mesmo simbolismos específicos que variam temporal, geográfica, histórica e culturalmente.

Em 1934, o antropólogo francês Marcel Mauss¹³⁵ apresenta pela primeira vez a noção de *técnicas corporais*. Para ele, o desenvolvimento do conhecimento deve ser orientado “do concreto ao abstrato”, ou seja, a teoria deve ser feita a partir de fatos - e não ao contrário, como a sua crítica às ciências naturais, que, para ele, sempre a faz no sentido do concreto e na direção do desconhecido. Sob este argumento, servido de uma gama de variadas *formas de fazer* (sejam elas de andar, comer, dormir, sentar-se, nadar, etc) do ser humano em diferentes contextos geográficos e socioculturais, ele as identifica, as classifica e as enumera para elaborar uma teoria *da técnica do corpo* a partir *das técnicas do corpo*, ou simplesmente “as maneiras pelas quais os humanos, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seus corpos”¹³⁶. A técnica, para Mauss, é uma ação tradicional e eficaz que presume aprendizado, transmissão, tradição e forma específica¹³⁷.

Entretanto, a maioria das técnicas que ele se refere e classifica são essencialmente relacionadas ao contexto cotidiano, onde a técnica acrobática é brevemente citada sem nenhuma explicitação, sendo meramente associada aos *movimentos de força* (como as ações de empurrar, puxar, levantar, lançar, arremessar, segurar, etc) dentro das *técnicas corporais da atividade, do movimento*¹³⁸. Desta forma, apesar da pluralidade das técnicas mencionadas por Mauss, aquelas que apresentam uma corporalidade invertida parecem escapar da atenção do antropólogo, no

¹³³ SILVA, Ana Márcia. Entre o corpo e as práticas corporais. Rev. Arquivos em Movimento, Rio de Janeiro, Edição Especial, v.10, n.1, 2014, p. 14.

¹³⁴ BARBA, Eugenio. A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1994, p. 30.

¹³⁵ Marcel Mauss (1872-1950) foi um sociólogo e antropólogo francês conhecido como o pai da etnologia francesa.

¹³⁶ MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 401.

¹³⁷ Ibid, p. 407.

¹³⁸ Ibid, p. 416-418.

entanto, ele próprio compartilha a consciência de que há técnicas do corpo que ainda não foram estudadas¹³⁹. Desta forma, apesar de expressar explicitamente sua admiração pelos ginastas¹⁴⁰, ele limita a técnica acrobática meramente a esta capacidade física e a estas respectivas habilidades essencialmente manuais, quando ela poderia ainda ser considerada em outros grupos citados, como as técnicas de salto ou até mesmo as de dança. Neste estudo são abordadas, portanto, as técnicas corporais de inversão, que inspirando-se na definição maussiana, são as maneiras pelas quais os seres humanos, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seus corpos *em inversão*, ou seja, em configurações contrárias à posição ortostática.

As técnicas corporais de inversão irão sustentar-se fundamentalmente sobre o corpo. Diferentemente de algumas formas de agir citadas por Mauss que exigem ferramentas para a ação (como as técnicas de cavar) ou até mesmo as técnicas do *parkour* e da ginástica artística que se utilizam de estruturas e equipamentos como potência de movimentação, os movimentos de inversão corporal demandam de todo o corpo, e não somente um fragmento específico; além, eles ainda assim podem ser feitos, essencialmente, sem a completa dependência de recursos externos. Uma rotação do corpo sobre seu próprio eixo, por exemplo, mesmo sendo feito através de uma barra, em um trampolim ou como um deslocamento de um lugar para outro, pode ser executado por alguém sozinho no solo. Assim, não há uma subordinação compulsória das técnicas de inversão em relação a um instrumento, conferindo uma independência ao corpo, que, afinal, é o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do ser humano¹⁴¹.

Desta forma, na busca da aquisição de um rendimento humano, as técnicas corporais de inversão podem ser vistas, à luz de Mauss, como resultados de um “adestramento”¹⁴². Visto que a corporalidade invertida se afasta das configurações cotidianas e habituais, elas são, geralmente, produtos de um treinamento, configurando modos de agir tradicionais e eficazes. Tradicionais, pois a consolidação de um comportamento depende de sua repetição geracional, que conjectura uma tradição, e que, por sua vez, admite uma transmissão. As técnicas corporais de inversão são transmitidas oralmente por meio da imitação ou da educação. Entretanto, em rituais como a *sang yang dedari* e salto *naghol*, a inversão do corpo não é exercitada ou até mesmo experienciada previamente ao evento, pois esta depende de circunstâncias ou estruturas

¹³⁹ MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 422.

¹⁴⁰ Ibid, p. 418.

¹⁴¹ Ibid, p. 407.

¹⁴² Ibid, p. 410.

específicas contidas na cerimônia. As variedades das técnicas corporais de inversão também permitem ser divididas, segundo a proposta de Mauss, entre sexos e idades. Desta forma, alguns rituais como o *sang yang dedari* serão feitos exclusivamente por jovens meninas, enquanto o rito do salto *naghol* será executado unicamente por meninos e homens.

Inserido nestas técnicas, a inversão do corpo se mostra como um elemento de grande relevância, seja como elemento/objetivo principal, como no ritual do salto *naghol*, em que a experiência do corpo em inversão é a finalidade em si; fator condicionante, como na ginástica artística, cujos aparelhos viabilizam a manifestação de corporalidades invertidas; constituição de um repertório gestual interno relevantemente codificado, como na Capoeira, cujos movimentos são tecnicamente identificados e sistematizados; ou atribuição de carga semântica, em que a contraversão corporal possui uma implicação metafórica/simbólica que atua tanto como uma equivalência figurativa de algo concreto (como um elemento da natureza, tal qual no ritual *sang yang dedari*) ou opera como uma tradução representativa de valores filosóficos, mitológicos, cosmológicos, religiosos ou sociais (como a reflexão do ciclo da vida/morte nos rituais egípcios antigos). Para os estudos artísticos, a inversão ligada a esta última propriedade se mostra como a mais potencialmente interessante, pois as corporeidades e os movimentos associados a camadas representativas permitem lembrar certos níveis de teatralidade e que também estreitam as distâncias entre o praticante do ator e a performance em si da cena teatral.

Os praticantes das técnicas corporais de inversão são muito diversos, podendo ter atributos sociais sagrados (xamã, sacerdotisa, etc) ou nomenclaturas relativas às identidades de modalidades de práticas corporais (ginasta, capoeirista, *traceurs*, etc) próprias. Assim, como uma forma de agrupar e de permitir aproximações entre os performers destas diferentes técnicas acrobáticas de distintas instâncias culturais, geográficas, históricas e sociais, os referencio como *acrobatas*. Assim, mesmo unificando-os em uma mesma classe, não se exclui as especificidades das práticas e de seus indivíduos envolvidos, visto que todos se reúnem, antes e sobretudo, pelas corporalidades acrobáticas invertidas. Ao contrário de Mauss, entretanto, esta pesquisa não tem a pretensão de constituir uma catalogação enciclopédica, nem a inclusão de todas as técnicas possíveis que exibem movimentos de inversão seriam pertinentes. Foram escolhidas, portanto, aquelas em que a inversão corporal se apresenta com uma notável importância. Ou seja, apesar de muitas manifestações culturais apresentarem estes tipos de movimento, eles acontecem de forma eventual ou diluída, não se convertendo em uma lógica imprescindível ou dominante que rege a técnica dos movimentos. Apesar de apresentar práticas muito diferentes entre si e variadas temporária, geográfica e socioculturalmente, essas irão compreender movimentos muito similares que compõem as bases técnicas dos acrobatas. Muitos elementos semelhantes

apresentam nomes distintos, como a “estrelinha” da brincadeira infantil, que é conhecida como “roda” na Ginástica Artística e “aú” na Capoeira. Apesar de reconhecer as diferentes nomenclaturas empregadas, optei por identificar os movimentos majoritariamente a partir da Ginástica Artística pela sua difusão popular e pelas minhas próprias vivências.

Se entendermos um movimento como uma variação das posições do corpo em um espaço e tempo determinado, nós podemos nos locomover de um ponto A para um ponto B de uma forma mais direta, curta e restrita possível, como caminhar em uma linha reta. Entretanto, os movimentos corporais de inversão irão compreender locomoções acrobáticas que *transitam* ou *finalizam* em uma configuração do corpo contrária à posição ortostática habitual do ser humano. Independente se o ponto inicial e o ponto final forem o mesmo, eles se constituem de ações de rotação em relação aos eixos do corpo e, portanto, obedecem à uma lógica circular. Os movimentos de inversão corporal são, portanto, movimentos com rotações em torno do próprio corpo que acontecem no plano transversal ao redor do eixo superoinferior ou no plano frontal em torno do eixo antero-posterior¹⁴³.



Figuras 19 e 20: à esquerda, trajetória de uma ação que obedece a uma trajetória direta, curta e restrita; à direita, o circuito de um movimento de inversão corporal, que apresenta uma ação circular em que o corpo experiencia uma configuração oposta à postura ereta cotidiana, e que, por outra via, será indireto, amplo e extenso quanto ao fator do espaço¹⁴⁴. Este símbolo, por exemplo, é, inclusive, o desenho gráfico que representa o salto mortal para frente no Código de Pontuação utilizados pela Federação Internacional de Ginástica¹⁴⁵.

Os movimentos de inversão corporal podem ser divididos em *dinâmicos* ou *estáticos*. Os estáticos, apesar de se utilizarem propriamente de um movimento para preparar ou alcançar a inversão corporal, são ações acrobáticas que resultam, ou seja, finalizam em uma configuração inversa. Elas frequentemente são visualizadas como posturas que permitem ao acrobata “estacionar” inerte ou fixamente uma posição através do apoio de variadas partes do corpo. Entretanto, a imobilidade aqui não é empregada como total paralisação, estagnação, rigidez ou inatividade; mas sim 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

¹⁴³ MOORE, K. L.; DALEY II, A. F. Anatomia orientada para a clínica. 7ª edição. Guanabara Koogan. Rio de Janeiro, 2014.

¹⁴⁴ C. f. LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978.

¹⁴⁵ FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE GINÁSTICA. Código de pontuação masculino. Moutier, 2009.

por uma forma de passividade¹⁴⁶. O acrobata, portanto, mascara a imobilidade em luta constante com o equilíbrio que, mesmo que de forma imperceptível, é constantemente reajustado.

Este grupo de movimento obedece, fundamentalmente, a trajetórias semicirculares cujas posições do corpo, em relação à localização anterior, estabelecem uma meia volta ou 180° de giro. A rotação completa do corpo sob o eixo transversal não se efetiva, sendo interrompida no meio do “caminho”. Em geral, elas dependem de apoios e não perdem o contato basilar com o chão ou a estrutura no qual o corpo se ampara. Estas sustentações, conseqüentemente, concedem a visualização e a experiência corporal contrária por mais tempo. Os movimentos de inversão corporal estáticos podem ser condensados, essencialmente, a três posturas, que a partir delas originam variações: a postura da “vela”, da “ponte” e as “paradas” (como as de mãos, de cabeça, de ombros, de cotovelos, etc). A “vela” é originada a partir da flexão da coluna com o corpo em decúbito dorsal (deitado de costas) com os membros inferiores erguidos para cima, onde o apoio do corpo é distribuído sobre os braços, cotovelos, ombros e cabeça. A postura da “ponte” é caracterizada pela curvatura originada a partir de sua extensão acentuada com o corpo em decúbito dorsal. As posturas das paradas consistem na sustentação vertical invertida a partir de um ou mais apoios a partir das mãos, da cabeça, dos cotovelos ou dos ombros¹⁴⁷.

Os movimentos de inversão corporal dinâmicos, por sua vez, são ações acrobáticas que transitam, ou seja, apresentam uma configuração invertida de forma momentânea entre uma posição inicial e final (geralmente a ortostática). Os pontos de partida e chegada podem ser diferentes, a partir de deslocamentos horizontais no espaço (como um *traceur*¹⁴⁸ que salta de um muro para o chão), ou semelhantes (deslocando apenas verticalmente, como um ginasta que faz um salto mortal precisamente “cravado”, ou seja, “no lugar”). A direção do movimento também pode ser feita de forma “espelhada”, ou seja, para frente e para trás ou de um lado para o outro (esquerda para direita ou direita para esquerda). Os movimentos de inversão corporal dinâmicos, em geral, são rápidos e ágeis, com pouca flexibilidade de alteração do fator temporal no qual são executados. Este grupo de movimento obedece, fundamentalmente, a trajetórias circulares cujas posições do corpo, em relação à localização anterior, estabelecem uma volta completa ou 360° de giro. Desta forma, possuem dois estágios no movimento: a de desequilíbrio, no qual atingem a inversão com 180° de rotação; seguido de uma etapa de

¹⁴⁶ BARBA, Eugenio. *The Paper Canoe - A Guide to Theatre Anthropology*. London: Routledge, 1995, p. 53.

¹⁴⁷ Para uma melhor descrição e visualização de imagens e vídeos dos movimentos, consulte o apêndice denominado “Dicionário de movimentos acrobáticos”.

¹⁴⁸ Um praticante de parkour é chamado de *traceur*, com a forma feminina sendo *traceuse*. Eles são substantivos derivados do verbo francês *tracer*, que normalmente significa “traçar”, como em “traçar um caminho”, em referência ao desenho.

reequilíbrio, no qual complementam mais 180° de giro para completar a circulação integral do corpo em 360°. É possível também realizar variações mais complexas que acrescentam mais circundações (como nos casos dos duplos ou triplos mortais), em que a inversão do corpo pode ser visualizada mais de uma vez durante o movimento; e também sua combinação com rodopios que ocorrem simultaneamente em outros eixos do corpo (como no mortal com uma pirueta). A rotação total do corpo se efetiva, e a interrupção no meio do “caminho” é difícil, e pode ocasionar lesões leves a fatalidades (cessar um salto mortal na metade, por exemplo, pode ocorrer um choque de cabeça com o chão).

Os movimentos de inversão corporal dinâmicos perdem, temporariamente, o contato basilar do corpo ou de uma parte dele com o chão ou a estrutura no qual o corpo se ampara. Desta forma, exigem um engajamento de um impulso e uma maior decisão corporal pela presença de uma fase de voo. Estes movimentos, conseqüentemente, concedem a visualização e a experiência corporal contrária por menos tempo. Os movimentos de inversão corporal estáticos podem ser agrupados, essencialmente, em relação ao seu grau de autonomia com os apoios: os enrolamentos (que são feitos majoritariamente em contato com o chão), as reversões (que contém um certo grau de liberdade com o chão por conter uma fase aérea, mas que ainda necessita de apoio ou impulso de uma parte do corpo durante o movimento para completar a rotação), e os saltos mortais (movimentos saltados em que a inversão ocorre integralmente na fase aérea). Estes movimentos não são permitidos serem visualizados e registrados, de forma integral e absoluta, em uma só imagem, sendo necessário a apresentação da sucessão das variações das configurações corporais assumidas durante a ação.

Estáticos	Dinâmicos
Resultam na inversão corporal	Transitam pela inversão corporal
Inversão no final do movimento	Inversão do meio do movimento
Posição do corpo fixa e invariável	Posições do corpo móveis e variantes
Busca constante pelo equilíbrio	Alternação entre equilíbrio e desequilíbrio
Sem deslocamento no espaço	Com ou sem deslocamento no espaço
Trajetória semicircular	Trajetória circular

Rotação de meia volta (180°)	Rotação de uma volta (360°) ou mais
Não perdem contato com a base	Perdem ou não contato com a base
Sem fase de voo	Com ou sem fase de voo
Visualização e experiência da inversão do corpo por mais tempo	Visualização e experiência da inversão do corpo por menos tempo
Inversão do corpo contínua	Inversão do corpo temporária

Figura 21: Tabela comparativa das características dos movimentos de inversão corporal.

Ao se colocar neste estado de elevação dos graus de dinamicidade, energia e movimentação corporal acima do cotidiano, o organismo conseqüentemente altera seu funcionamento através de respostas fisiológicas tangíveis que podem ser transformadas em dados concretos passíveis de serem medidos e analisados de forma quantitativa. As características fisiológicas de um corpo em movimento compreendem muitos fatores, incluindo a produção e liberação de hormônios, como a endorfina e adrenalina, que podem estimular processos criativos. Muitos estudos, atualmente, vêm se ocupando cada vez mais em pesquisar os efeitos fisiológicos das práticas corporais artísticas. A área da Fisiologia da Dança, oriunda da Educação Física, por exemplo, ao visualizar a dança como exercício físico, investiga as características fisiológicas de diferentes estilos de dança para melhor compreender e otimizar seus benefícios para a saúde e a performance técnica e artística do bailarino.

Dentro do campo teatral, um dos objetivos do campo da Antropologia Teatral, de acordo com sua definição, é o estudo do comportamento fisiológico do ser humano em uma situação de representação e, embora esta parcela seja expressivamente menos explorada do que o estudo do comportamento sociocultural, ainda traz referências científicas para contribuir no embasamento das ideias do corpo extracotidiano do ator-bailarino, como estudos científicos acerca das manutenções do equilíbrio. Estas pesquisas vêm buscando aliar o conhecimento e a contribuição mútua das ciências naturais com as artes. O corpo humano, o objeto de trabalho e estudo destes campos, se constitui como a base do trabalho do performer, assim, é importante saber o que acontece com ele durante uma performance, visto que se pode ter correspondências físicas ao sentimento¹⁴⁹. O mito de que em uma inversão “o sangue vai todo para a cabeça”, por

¹⁴⁹ARTAUD, Antonin. Atletismo afetivo. In: O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

exemplo, é contestado¹⁵⁰, pois esta suposição de crença popular ignora a autorregulação do fluxo sanguíneo cerebral, que mantém a perfusão durante alterações posturais presumivelmente para manter a mesma pressão intracraniana. Assim, compreender aspectos anatômicos, biomecânicos e fisiológicos auxiliam também a entender sua influência sobre o desempenho artístico e os processos específicos enfrentados pelos atores-acrobatas. Assim, tratando-se de técnicas e movimentos de inversão corporal, em que o corpo experimenta uma configuração muito distante do cotidiano, há mudanças dos processos fisiológicos igualmente significativos. Estas alterações são invisíveis ao espectador, mas sentidas interiormente pelo ator que fica de cabeça para baixo durante os três minutos em *I wonder where the dreams I don't remember go*, por exemplo.



Figura 22: Imagem de um estudo científico que analisa as respostas cardiorrespiratórias à inversão corporal. Os pesquisadores mediram as respostas cardiorrespiratórias à suspensão de cabeça para baixo em 50 indivíduos jovens saudáveis. As medições foram feitas em repouso antes e depois da inversão e por três minutos na posição de cabeça para baixo. Os efeitos fisiológicos observados foram: a pressão arterial sistólica e diastólica aumentaram significativamente e permaneceram significativamente elevadas durante a inversão; a frequência cardíaca diminuiu significativamente e permaneceu assim durante a inversão; a resposta respiratória não foi afetada, exceto por um aumento significativo na captação de oxigênio durante os primeiros dois minutos da inversão¹⁵¹.

As posições inabituais de inversão a altas velocidades estabelecem uma particularidade funcional nas interações sensoriais, onde o sujeito se afasta, como em nenhuma outra atividade, de sua referência postural de base vertical¹⁵². Desta forma, os movimentos acrobáticos podem

¹⁵⁰ MINVALEEV, Rinad S. et al. Headstand (Sirshasana) does not increase the blood flow to the brain. *The Journal of Alternative and Complementary Medicine* 25.8, 2019.

¹⁵¹ LeMARR, J. D.; GOLDING, L. A.; CREHAN, K. D. Cardiorespiratory Responses to Inversion. *The Physician and Sportsmedicine*, 11(11), 1983.

¹⁵² BROZAS, M. P.; VICENTE, M. *Actividades acrobáticas grupales y creatividad*. Madrid: Gymnos, 1999, p. 18.

ser caracterizados por ações que provocam um estado orgânico de confusão e desorientação¹⁵³. Porém, esta tontura oriunda da perda das referências perceptivas é atenuada através da repetição, que permite aos diversos receptores próprio-sensitivos serem refinados¹⁵⁴. A combinação destas sensações cria um estado que o coreógrafo estadunidense Steve Paxton¹⁵⁵ refere-se a buracos de consciência - eles poderiam corresponder às “fases cegas” do movimento acrobático - como momentos em que a consciência se desvanece, devido às ações demasiadamente rápidas para o processamento mental. Para Paxton, o espaço é atravessado cotidianamente normalmente com a cabeça elevada e com impressões visuais constantes, assim, quando estas referências mudam agilmente demais para que nossa consciência possa entender a mudança e a adaptação, produzem-se buracos de consciência¹⁵⁶. Desta forma, embora seja possível tratar a aceleração da gravidade como objeto de estudo externo ao corpo, sujeito à objetividade de análises e mensurações, há que se considerar que o fenômeno gravitatório constitui também a subjetividade humana, pois determina formas de se mover, perceber e sentir; em suma, desenvolver diferentes cognições e perspectivas de acessar o mundo¹⁵⁷. Para além do acrobata, estes variados pontos de vista possuem também numerosos efeitos no espectador, constituindo uma natureza espetacular à inversão do corpo.

1.3. A dimensão espetacular da inversão corporal

Traziam o corpo como espetáculo. Invertiam a ordem das coisas. Andavam com as mãos (...) Opunham-se assim aos novos cânones do corpo acabado, perfeito, fechado, limpo e isolado que a ciência construía, da vida fixa que a nova ordem exigia¹⁵⁸.

Independente do contexto, lugar, tempo, sociedade e cultura, a proeza da inversão do corpo tem fascinado a humanidade e vem sendo transformada em atrativas manifestações

¹⁵³ CAILLOIS, R. Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo. México D.F.: Fondo de cultura económico, 1958, p. 17.

¹⁵⁴ BARAUT, D. O corpo em suspensão. In: O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 37.

¹⁵⁵ Steven Douglas Paxton (1939-2024) foi um dançarino e coreógrafo experimental americano. Sua formação inicial foi na ginástica, enquanto seu treinamento posterior incluiu três anos com Merce Cunningham e um ano com José Limón. Como membro fundador do *Judson Dance Theater*, ele apresentou obras de Yvonne Rainer e Trisha Brown. Ele foi um membro fundador do grupo experimental Grand Union e em 1972 nomeou e começou a desenvolver a forma de dança conhecida como Contato Improvisação, uma forma de dança que utiliza as leis físicas de atrito, momento, gravidade e inércia para explorar a relação entre dançarinos.

¹⁵⁶ PAXTON, S. Esquisse de techniques intérieures. Nouvelles de danse 38/39. Bruxelas: Contredanse, 1999, p. 103.

¹⁵⁷ HERCOLES, Rosa. Forma de comunicação no corpo: Novas cartas sobre a dança. (Comunicação e Semiótica). Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo: SP, 2005.

¹⁵⁸ SOARES, C. L. Imagens da Educação no Corpo: Estudo a partir da ginástica francesa no século XIX. 2 ed. Campinas: Autores Associados, 2002, p. 25.

performáticas exibidas para uma plateia, como os dançarinos que apresentam uma coreografia que desafia a gravidade em um palco aos circenses que executam truques de risco no picadeiro. Entretanto, em outros campos para além da arte, como o ginasta que realiza sua série acrobática em um ginásio da modalidade esportiva da Ginástica Artística, os capoeiristas que jogam em uma roda de capoeira e os iniciados que pulam para baixo de uma alta estrutura na cerimônia ritual do salto *naghol*, estas corporeidades, embora menos evidente, também são organizadas para serem contempladas por um conjunto de pessoas que se reúnem para observar tais eventos. As técnicas de inversão corporal, portanto, possuem um padrão de serem manifestações para serem contempladas, ou seja, exposições apresentadas a alguém que testemunha. Pode-se ainda acrescentar que, mesmo que não haja um objetivo estrito de exibir a habilidade acrobática a uma outra pessoa, como um *traceur* em um treino individual de *parkour* em uma praça pública ou uma criança que brinca despreziosamente na rua, a inversão do corpo constantemente desperta a atenção e evoca o olhar do outro.

Se a expressão humana através da inversão corporal está intimamente ligada à uma certa captação dos sentidos de um público, podemos nos interrogar os motivos desta inerente sujeição dos movimentos acrobáticos a um acontecimento a ser assistido. Independente da forma e do objetivo pelo qual eles são executados, seja do campo da arte, do esporte, do ritual, elas encontram-se dentro do campo cultural. Desta forma, a partir das situações exemplificadas pode-se perguntar os porquês de várias culturas, de lugares e épocas distintas, compartilharem um princípio comum da busca por um corpo invertido e sua inerente relação com a instauração de uma “cena”. Assim, elas proporcionam uma visão mais ampla de *cena*, deslocando o conceito grego de *théatron* (lugar de onde se vê). O preceito cênico não se restringe àquilo que acontece em um palco e no interior de um edifício teatral: a relação entre alguém que realiza uma ação acrobática e alguém que observa se desloca para outros lugares, como um ginásio, uma arena desportiva, uma praça pública, um parque infantil ou até mesmo a rua. O corpo por si se torna a cena, o espetáculo, a dimensão orgânica da atividade simbólica¹⁵⁹, pois está sempre em estado de espetáculo diante do outro ou mesmo diante de si mesmo¹⁶⁰. Estes oferecem exemplos pertinentes para ilustrar e examinar a inerente *espetacularidade* destes movimentos e corporeidades invertidas. Quais são, portanto, os princípios que constituem e tornam tão espetaculares estas configurações corporais?

¹⁵⁹ PRADIER, Jean Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. In: Internationale de l’Imaginaire, nouvelle série 5, 1996, p. 16.

¹⁶⁰ BARTHES, Roland. Encore le corps. In: Revue Critique, XXXVIII, n° 423-424. Paris, 1982, p. 651.

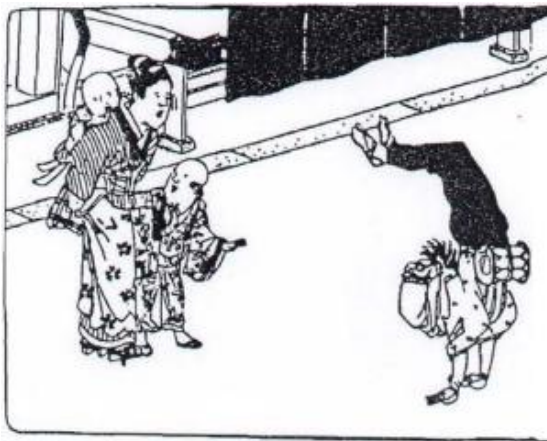


Figura 23: grupo de indivíduos impressionados com uma habilidade acrobática de inversão¹⁶¹.

Um sentido da espetacularidade pode ser interpretada a partir do entendimento da Etnocologia, que diz respeito ao estudo, nas diferentes culturas, das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados¹⁶². O adjetivo espetacular deriva do latim *spectaculum* e está associado aquilo que dialoga com os olhos e com a imaginação¹⁶³, ou seja, apresenta-se como sendo um conjunto de práticas que solicita e atrai a atenção do olhar, suscetível a despertar emoções. Ou seja, 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 ambiente¹⁶⁴. Este “objeto percebido” referenciado é composto pela platitude de existência, em um evento construído, assegurado e assumido por um ou mais performers, que assumem formas de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar¹⁶⁵.

Desta forma, os movimentos e técnicas de inversão corporal, que essência e inerentemente se afastam de configurações e estados físicos habituais, podem ser designados como espetaculares pois se distinguem das ações banais do cotidiano. O corpo invertido é uma ação que provoca uma espécie de atitude de estranhamento que se torna extraordinário¹⁶⁶. Tudo

¹⁶¹ Fragmento de uma impressão do século XIX mostrando saltimbancos japoneses. In: BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator. Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 294.

¹⁶² PRADIER, Jean Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. In: Internationale de l’Imaginaire, nouvelle série 5, 1996, p. 16.

¹⁶³ DUMAS, Alexandra Gouvêa. Etnocologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade. VI Congresso de pesquisa e Pós-Graduação em Artes cênicas. 2010.

¹⁶⁴ PRADIER, Jean Marie. Etnocologia: a carne do espírito. Repertório, teatro e dança. Ano 1, n.1. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1998, p. 10.

¹⁶⁵ PRADIER, Jean-Marie. Etnocologia. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. In: Etnocologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999, p. 24.

¹⁶⁶ BIÃO, Armindo. Um trajeto, muitos projetos. In: Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia. Salvador: P& A, 2007, p. 28.

que é diferente ou desconhecido das nossas referências e experiências humanas anteriores tem grande potencial de chamar a atenção ou despertar uma curiosidade. Se em uma parte do mundo a gravidade se comportasse de maneira contrária e a sociedade que nela vivesse andasse com as mãos, o ficar de pé seria espetacular. As peripécias acrobáticas, com suas mudanças rápidas e imprevistas, causam surpresas que enganam ou cumprem a expectativa do espectador, alimentando um jogo que fisga, hipnotiza, provoca, choca e delicia o olhar.

A dimensão de uma ação espetacular não tem, necessariamente, uma relação dialética entre dois contextos diferentes. A espetacularidade de um fenômeno está ligada ao quão contrastante ele é em função da banalidade daquilo que já se conhece ou é estabelecido mesmo dentro de uma prática. Na modalidade esportiva do futebol, por exemplo, um momento espetacular é quando um jogador completa um gol através de um movimento de inversão corporal chamado “bicicleta”. Visto que no futebol não se permite o uso dos braços (com exceção da função defensiva do goleiro), um chute com as pernas em um nível alto durante uma fase de voo (figura 18) constitui uma habilidade acrobática que se afasta dos parâmetros comuns da modalidade que instaura um fervor no público presente no estádio. Este uso criativo do corpo constitui um processo de artificialização ao ultrapassar as atitudes convencionais da relação com a bola, cuja carga estética faz o torcedor comentar, ao final do jogo, frases como “foi o gol mais bonito da partida” ou “o futebol é uma *arte*”.



Figura 24: o movimento da “bicicleta” no futebol¹⁶⁷.

A natureza estética e o adjetivo *artístico*, inclusive, são fatores constituintes das modalidades esportivas técnico-combinatórias, como a Ginástica *Artística* e a Natação *Artística*. As corporeidades invertidas frequentemente testemunhadas conferem um nível de

¹⁶⁷ <https://www.shutterstock.com/pt/search/soccer-player-overhead-kick>

espetacularidade a estas práticas, pois ela é compreendida simultaneamente como o âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza compartilhados¹⁶⁸. Nelas, há um aspecto considerável de “apresentação”, onde a relevância dos movimentos não é composta somente em relação aos seus graus de dificuldade, mas também às suas formas de execução, como leveza, fluidez e coreografia. Para o tanto, possuem indivíduos especializados e externos à prática que se tornam responsáveis pela arbitragem das sequências acrobáticas¹⁶⁹ e pela aferição de notas.

Um dos elementos mais importantes para a constituição comum de uma natureza espetacular das técnicas de inversão corporal é o risco, uma característica inerente à condição humana e, também, uma condição do artista em cena. Relacionada à probabilidade de um evento combinada com a magnitude das perdas e ganhos que ele acarretará¹⁷⁰, a qualidade aqui discutida é o risco físico, onde a potência da probabilidade de sucesso ou falha de uma ação corporal acrobática constitui a dimensão espetacular. O perigo encanta a plateia, onde atua como uma espécie de termômetro dos níveis de espetacularidade, pois quanto maior a exposição do corpo a ele, mais interesse é despertado na audiência.

A associação de uma corporalidade invertida com um risco físico e mortal era um jogo espetacular em práticas antigas como a dominação de animais, como as tauromaquias cretenses de saltos invertidos sobre os touros (figura 25) e em algumas atividades de caça do povo egípcio *Tentyra*, especialistas em dominar e caçar crocodilos¹⁷¹. Seus membros os perseguiram e montavam nas costas, apoiando-se com os braços e peitos e erguendo as pernas verticalmente para cima, assumindo uma posição corporal em inversão (figura 26). Esta prática foi levada a Europa como atração pelos romanos, que fetichizaram e exotizaram corpos negros em exposições públicas em eventos como do *Circus Maximus*¹⁷². Ligadas a uma política “pão e circo”, o aspecto do risco permeava primordialmente as exposições apresentados nos anfiteatros, como no Coliseu, que incluíam corpos invertidos em suspensão no ar através de dispositivos que encantam o público.

¹⁶⁸ BIÃO, Armindo. Um trajeto, muitos projetos. In: Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia. Salvador: P& A, 2007, p. 25.

¹⁶⁹ BRACHT, V. Sociologia crítica do esporte: uma introdução. 2. ed. Ijuí: Editora Unijuí, 2003, p. 14.

¹⁷⁰ DOUGLAS, Mary. Risk and Blame: Essays in Cultural Theory. London: Routledge, 2002, p. 40.

¹⁷¹ IBRAHIM, Muhammad Abboudy. The land and the social life of ancient Egypt as described in the classical authors of Greece and Rome between 70 B.C and A.D. 69. Doctoral thesis. Durham: Durham University, 1968, p. 134.

¹⁷² SNOWDEN Jr, Frank M. Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience. The Belknap Press of Harvard University Press, 1970, p. 166.



Figuras 25 e 26, respectivamente: touradas cretenses retratada na parede do Palácio de Cnossos¹⁷³ e escultura romana retratando um acrobata africano em um crocodilo¹⁷⁴.

Atualmente, o crescente interesse na prática de atividades de risco é uma consequência direta do desenvolvimento científico e industrial¹⁷⁵, cuja modernização induziu certo estado de instabilidade e perigo permanente, em parte manifesto, em parte oculto¹⁷⁶. Isto reflete nos modos e hábitos cotidianos que tendem a ser demasiadamente regrados e cercados de medidas para combater possíveis riscos de uma maneira geral¹⁷⁷. As técnicas de inversão corporal, portanto, seguem esta lógica ao colocarem o corpo dentro desta perspectiva instável e periculosa na ambição de escapar e fugir de uma estagnação e impassibilidade. O risco não é mais visto como uma ameaça que deve ser neutralizada ou evitada, mas sim enfrentado e almejado por proporcionar um deslocamento sensorial, ou seja, leva o indivíduo a extrapolar seus sentidos cotidianos¹⁷⁸ em busca de uma emoção extrema essencialmente vital.

Assim, a inversão do corpo é uma configuração presente comumente em atividades pertencentes ao fenômeno esportivo. Caracterizado por ser extraordinário e sujeito à ação dos nossos sentidos ou que nos impressiona de um modo qualquer física ou moralmente¹⁷⁹, principalmente aqueles esportes de aventura, como o paraquedismo, o *bungee jumping* e o surfe,

¹⁷³ FARTHING, Stephen. Tudo sobre arte. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 26.

¹⁷⁴ Fonte: British Museu online. Disponível em https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-6

¹⁷⁵ BECK, Ulrich. Risk Society: Towards a New Modernity. London: Sage Publications, 1992, p. 21.

¹⁷⁶ BECK, Ulrich & BECK-GERNSHEIM, Elizabeth Beck-Gernsheim. Losing the Traditional: Individualization and 'Precarious Freedoms. In: Individualization. London: Sage Publications, 2002, p. 3.

¹⁷⁷ LE BRETON, David. Conductas de Riesgo: de los juegos de la muerte a los juegos de vivir. Buenos Aires: Topía Editorial, 2011.

¹⁷⁸ ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. Ritual, Risco e Arte circense: o homem em situações-limites. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

¹⁷⁹ LEONARDI, Thiago José; BERGER, Artur Goulart; REVERDITO, Riller Silva. Esporte contemporâneo e os novos desafios à pedagogia do esporte. In: Esporte e sociedade: um olhar a partir da globalização. São Paulo: IEA-USP, 2019, p. 254.

cuja dimensão espetacular é impulsionada por sua natureza “radical” e “extrema”. Podemos encontrar movimentos de inversão possibilitados através de uma intermediação por um objeto, como o impulso dinâmico de equipamentos de transporte como as bicicletas, skates (figura 27), patinetes, motos, patins, *rollers*; as tábuas de *snowboarding* e esqui (figura 28); e as asas do *hang gliding* e dos *wingsuits*. Nestas modalidades, os indivíduos se dispõem a enfrentar o risco de forma deliberada, em condições mais ou menos controladas, e, desse modo, jogam um jogo simbólico com a morte, sentindo-se mais plenos ao saírem ilesas¹⁸⁰.



Figuras 27 e 28: manobras invertidas no skate¹⁸¹, à esquerda, e do esqui¹⁸².

O preceito do risco é uma qualidade inerente e fundamental ao Circo, onde os corpos em instabilidade extrema anseiam superar a força da gravidade em busca de realizar o impossível e romper os limites imagináveis, como se a natureza pudesse finalmente estar sob controle, num ápice de tempo¹⁸³. Este limite perigoso do equilíbrio trágico¹⁸⁴ oferece alto nível de risco à integridade corporal do artista¹⁸⁵, pois evocam a possibilidade da falha, da queda e do acidente que podem comprometer até mesmo a sua própria vida. A possibilidade real de morte traz à tona a condição fundamentalmente material¹⁸⁶ e tangível do corpo,

¹⁸⁰ LE BRETON, David. *Conductas de Riesgo: de los juegos de la muerte a los juegos de vivir*. Buenos Aires: Topía Editorial, 2011.

¹⁸¹ <https://br.pinterest.com/pin/519673244477690664/>

¹⁸² <https://www.istockphoto.com/br/fotos/snowboarding-upside-down-extreme-sports-sport>

¹⁸³ LELES, Marília Teodoro de & CAMARGO, Robson Corrêa de. *The Circus and Aerial Performances: simulation of risk and concealment of pain*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 12, 2022, p. 2.

¹⁸⁴ FAGOT, S. *Le cirque: entre culture du corps et culture du risque*. Collection Logiques Sociales. França: L'Harmattan, 2010, p. 75.

¹⁸⁵ ABIRACHED, R. *Na escola da pista*. In: WALLON, E. (Org.) *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 172.

¹⁸⁶ FERRACINI, Renato; MANDELL, Carolina. *Corpo e risco: Poética e performatividade*. In: *Pós*: Belo Horizonte, v. 6, n. 12, 2016, p. 235.

consequentemente, o público se depara com sua própria condição mortal, isto é, existencial¹⁸⁷. A espetacularidade está justamente no contraste entre o risco e instabilidade do intérprete e a segurança e estabilidade do espectador, onde este não é solicitado a correr riscos, mas lhe é oferecida a oportunidade de assistir ao perigo de outra pessoa a partir do conforto do auditório¹⁸⁸. Ao observar, o público pode experimentar riscos sem entrar propriamente em uma situação em que estão se colocando em perigo de consequências diretamente prejudiciais, em companhia do júbilo que provoca o repentino relaxamento de sua tensão¹⁸⁹.

A abordagem do risco nos aproxima de questionamentos acerca do preceito performativo. Em um espetáculo acrobático, por exemplo, há uma pulverização da encenação e do artista em uma espécie de transversalidade que permeia as camadas de arte e vida, borrando seus limites. A obra deixa de ser um produto com fim em si mesmo em uma realidade concreta e acabada para se transformar em um processo¹⁹⁰. Apesar de toda formalização artificial evocada pelos movimentos marcados e exagerados do corpo do acrobata, o espectador não se distancia do risco irrevogável. A gravidade é um elemento tangível e inegociável a que todos os corpos estão sujeitos, são condições da própria realidade. O risco sobrepõe a ação real à ação cênica, que pode ser elaborada e construída artisticamente, mas que não perde por um segundo o vínculo com a realidade¹⁹¹ que evoca uma “vivacidade” (*liveness*) dos performers, ou seja, de engajamento e presença fortemente afirmados¹⁹² devido à dificuldade de encontrar espaços para o acaso¹⁹³. O risco de se portar em posições invertidas, afinal, não pode ser fingido, onde um possível fracasso e queda não são ilusórios e não pertencem ao reino da ficção¹⁹⁴.

Os aspectos que constituem o preceito espetacular sobre as técnicas de inversão corporal são, portanto, sua distinção com as ações banais do cotidiano, a exacerbação de qualidades corporais, a destreza do movimento e o risco físico. Desta forma, pode-se afirmar que o jogo com a gravidade, independente de seu contexto, é inerentemente espetacular, onde as

¹⁸⁷ MENDONÇA, Gabriel Coelho. Quando o chão não basta - reflexões sobre a virtuosidade acrobática em uma criação aérea circense. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016, p. 37.

¹⁸⁸ OROZCO, Lourdes. Never Work with Children and Animals: Risk, mistake and the real in performance. *Performance Research*, 15.2, 2010, p. 82.

¹⁸⁹ WALLON, Emmanuel. Introdução. In: *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 16.

¹⁹⁰ FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 9, n. 1, 2009, p.

¹⁹¹ MANDELL, Carolina Hamanaka. Circo: risco, performatividade e resistência. *Sala Preta* 16.1, 2016, p. 79.

¹⁹² FÉRAL, J. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? In: MOSTAÇO, E. et al. (Orgs). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 207.

¹⁹³ DUPRAT, Rodrigo Mallet & BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. O corpo na formação dos circenses. *ILINX-Revista do LUME*, v. 8, 2015, p. 7.

¹⁹⁴ BOLOGNESI, M. F. Palhaços. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 44.

designações adjetivas *acrobático* e *espetacular* se aproximam quase como sinônimos. Ambos estão intimamente ligados aqui à inversão, ao risco, à dificuldade, ao perigo, à perícia, à coragem, à astúcia, à aventura, à vertigem, à excitação. Se alguém comenta “Uau, esta manobra do avião da esquadrilha da fumaça foi verdadeiramente *acrobática!*” e outro “Nossa, este voo foi verdadeiramente *espetacular!*”, não há muita distância entre a semântica de uma sentença e outra.

A espetacularidade da inversão do corpo é popularmente utilizada como divertimento para aflorar o calor da comunicação desde as festividades de banquetes gregos¹⁹⁵ às animações das *cheerleaders* que chamam o público para torcer pelo seu time como uma forma de incentivo. Em práticas culturais competitivas, ela tem a intenção de provocar um grande impacto visual a fim de ganhar o voto de jurados nas batalhas de *breaking* por *b-boys* e *b-girls*¹⁹⁶, nas disputas de dublagens de músicas por *drag queens*¹⁹⁷ e nos concursos de *voguing*¹⁹⁸. A espetacularidade das técnicas de inversão corporal é fortemente aproveitada pela sociedade do espetáculo¹⁹⁹, pela indústria do entretenimento e pelo mercado capitalista com a intenção de chamar a atenção de um público potencialmente consumidor. Desta forma, não é raro encontrar a utilização de ações acrobáticas no mercado mercadológico e publicitário, através da veiculação de propagandas em imagens e vídeos, onde elas atuam como uma isca que direciona a atenção para a divulgação do produto.



¹⁹⁵ ROHE, J. La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral. Tesis doctoral, Universidad de Málaga. Málaga, 2014, p. 135.

¹⁹⁶ Pessoas dedicadas à prática do *breaking*.

¹⁹⁷ Uma *drag queen* é uma pessoa, geralmente do sexo masculino, que usa elementos *drag*, como roupas, perucas e maquiagem, para imitar ou exagerar os significantes de gênero feminino e os papéis de gênero para fins de entretenimento.

¹⁹⁸ *Vogue* ou *voguing*, é uma dança moderna e altamente estilizada, originária do final dos anos 1980, que evoluiu da cena de baile do Harlem nova-iorquino dos anos 1960.

¹⁹⁹ DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Figura 29: comercial “Bounce” (2019) da *Apple*, com coreografia de Yoann Bourgeois, onde um homem salta livremente sobre tudo que aparece pelas ruas da cidade²⁰⁰ com o propósito de vender o *airpads*, um modelo de fone de ouvido.

Muitas companhias de teatro oriental se servem da espetacularidade das técnicas acrobáticas em demonstrações que divulgam esta linguagem cênica em turnês pelo exterior para impressionar um público estrangeiro não iniciado e faminto²⁰¹. Para muitos ocidentais, a Ópera de Pequim e ações acrobáticas são sinônimos, onde uma ida ao teatro carrega uma certa expectativa de demonstrações deslumbrantes de saltos pelo palco de tirar o fôlego. A preocupação é que a música, os estilos de canto e a linguagem falada são inacessíveis aos ocidentais. Consequentemente, os grupos responsáveis por estes intercâmbios culturais frequentemente escolhem o que é facilmente compreendido, ou pelo menos aquilo que é mais apreciado. As técnicas acrobáticas chinesas são universalmente admiradas e, portanto, parece a escolha certa para uma apresentação no Ocidente²⁰².

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. Ou seja, a Etnocenologia, ao se interessar pela relação que se estabelece entre o observador e o observado, coloca uma ênfase no *ponto-de-vista* daquele que vê ao destacar as qualidades de algo que atrai a sua atenção perceptiva. O objeto espetacular não é mais apenas um elemento fixo, como uma festa, um rito, uma dança, etc, mas se desloca para uma zona móvel: o olhar ou os sentidos que se estabelecem entre um determinado objeto e um espectador²⁰³. A consideração da alteridade e multiculturalidade como uma premissa de orientação epistemológica constante admite uma primazia do estado relacional com o pesquisador, pois afinal, o que é espetacular para um pode não ser para outro. Assim, a espetacularidade remete a uma maneira de pensar e de se situar no mundo, não se reduzindo a uma superfície, mas a uma maneira de ser²⁰⁴. Ora, os movimentos acrobáticos questionam justamente as perspectivas do corpo em relação ao espaço-tempo a partir de jogos voluntários e limítrofes com a força gravitacional a ponto de inverter, literal e simbolicamente, uma visão de mundo.

²⁰⁰ Fonte: captura de tela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vZnTdtBGJYc>

²⁰¹ No dia 23 de agosto de 2023, assisti ao *Gran Circo Acrobático de China*, em Madri, e estes preceitos parecem se encaixar bem.

²⁰² WANG-NGAI, Siu & LOVRICK, Peter. *Chinese opera: the actor's craft*. Hong Kong University Press, 2013, p. 16.

²⁰³ DUMAS, Alexandra Gouvêa. *Etnocenologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade*. VI Congresso de pesquisa e Pós-Graduação em Artes cênicas. 2010.

²⁰⁴ MAROCCO, Inês Alcaraz. *A Dimensão Espetacular do Gestual Gaúcho do Rio Grande do Sul*. ILINX - Revista do LUME, 1.1, 2012, p. 71.

1.4. A inversão como poética

A arte do acrobata sobrevive e sua imagem emblemática acaba, por sua vez, representando o sublime e o grotesco em uma sociedade que não a compreende. Sua arte, muito cobiçada exatamente pelo excesso de ousadia, é constantemente associada a uma ideia que propõe um mundo às avessas, um mundo ao contrário²⁰⁵.

Se o espetacular é o que caracteriza o que é olhado, as características do teatral são o que se refere ao espaço ordenado em função do olhar²⁰⁶. Os acrobatas, por outro lado, desornam o ambiente circundante ao desafiar as forças físicas e, com ela, todo um complexo processo de adaptação evolutiva moldado pela gravidade que configura o corpo de todos os seres humanos: a verticalidade. As pessoas no planeta Terra estão inescapavelmente sujeitas a uma tensão vertical em todos os períodos históricos e em todas as áreas geográficas e culturais²⁰⁷. A tensão vertical elementar entre cima e baixo é o aspecto mais básico do comportamento humano, expresso pela maneira como nós nos esforçamos para adquirir e manter uma postura ereta²⁰⁸ e a maioria das ações diárias, exceto dormir, são realizadas com a coluna ereta. Ficar em pé requer apenas o apoio dos membros inferiores, não importa a qualidade da posição que o resto do corpo ocupa no espaço²⁰⁹, e a posição ortostática se opõe a todas as outras configurações possíveis do corpo: sentado, deitado, agachado, de quatro, invertido. O espaço a nossa volta é construído em sua esmagadora maioria de forma perpendicular com o chão, onde o estar vertical se torna uma condição *sine qua non* da vida.

Desta forma, a nossa consciência e o olhar sobre o mundo são, igual e consequentemente, verticais. Fundamentalmente, vivemos em uma sociedade ditada culturalmente por uma hegemonia vertical²¹⁰ que constitui um poder discursivo dominante sobre as normas, as práticas, a linguagem, o conhecimento que produzimos e compartilhamos²¹¹ e, portanto, os nossos corpos. Aprendemos a relacionar tudo que se orienta *para cima* como

²⁰⁵ SOARES, Carmem Lúcia. Acrobacias e acrobatas: anotações para um estudo do corpo. In: BRUHNS, Heloisa T., GUTIERREZ, Gustavo L. Representações do lúdico: II ciclo de debates “lazer e motricidade”. Campinas: Editorial Autores Associados, 2001.

²⁰⁶ BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos. Prefácio Michel Maffesoli. Salvador: P&A, 2009, 162.

²⁰⁷ SLOTERDIJK, P. You must change your life. Cambridge: Polity Press, 2013, p. 12-13.

²⁰⁸ STRAUS, E. W. The upright posture. The Psychiatric Quarterly, 26 (1-4), 1952, p. 529-561.

²⁰⁹ LEMPICKI, Anne. Poïétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques : Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette, Kerry Skarbakka. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Polytechnique Hauts-de-France; Institut national des sciences appliquées Hauts-de-France, 2021, p. 341.

²¹⁰ ALBRIGHT, Ann Cooper. Caindo na memória. In: Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2013.

²¹¹ FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

positivo, superior, desenvolvido, avançado, poderoso; construímos arranha-céus cada vez maiores, almejamos ir cada vez mais alto a ponto de conquistar espaços extraterrestres. A natureza fundamental das divisões binárias para o pensamento humano é vista como parte das estruturas profundas ou escondidas das criações humanas. Cada cultura organiza o seu modo de ver o mundo segundo pares de oposição²¹², onde frequentemente, um termo é valorizado mais do que o outro.

A Filosofia Estruturalista usualmente chama o termo que é preferível de ‘desmarcado’, enquanto o menos preferível é o termo ‘marcado’, onde o sentido geral de uma categoria marcada afirma a presença de uma certa (positiva ou negativa) propriedade; já o sentido da categoria não marcada correspondente indica a ausência desta propriedade²¹³. Pode ser frequentemente observado que o termo desmarcado é independente do termo marcado, como se não precisasse dele para fazer sentido. Assim, no par cima/baixo, quando você está “por baixo”, você dá mais valor à sensação de estar “por cima” do que quando você está “por cima”, pois não pensa muito sobre a sensação de estar “por baixo”. É desta forma que, através da inversão do corpo, conseguimos apreciar melhor a consequente verticalidade de estar em pé. O termo desmarcado (“em pé”), portanto, aparenta ser universal, imortal, fundamental, normal ou até mesmo real²¹⁴. Todavia, apesar do termo marcado ser considerado marginal e aparente, os dois são definidos em relação ao outro, ou seja, não haveria a espetacularidade da inversão sem a preponderância da verticalidade para cima. As oposições binárias aceitas como habituais e fundacionais em um dado contexto são construções humanas, em vez das verdades essenciais que elas aparentam ser²¹⁵. A corporeidade invertida traz à tona esta força ilusoriamente inexistente e ignorada, na qual o ser humano está tão imerso em sua obviedade que se tornou “cego de tanto vê-la”²¹⁶.

Esta perspectiva sociocultural se reflete, portanto, também cenicamente. Nos espetáculos teatrais, podemos observar uma predominância geral da posição em pé e o uso vertical do espaço, onde a superfície que os atores pisam é o próprio palco. Não há (ainda) um exemplo de encenação onde os atores estão invertidamente o tempo todo. Da mesma forma, é praticamente impossível colocar um público para assistir de cabeça para baixo. Também as danças clássicas começam em pé, envolvem sempre a sustentação e a movimentação de uma

²¹² LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. São Paulo, Ed. Nacional, 1976.

²¹³ JAKOBSON, Roman. Selected writings II: Word and language. The Hague: Mouton, 1971, p. 136.

²¹⁴ CHANDLER, Daniel. Semiotics: the basics. London: Routledge, 2001, p. 112.

²¹⁵ DERRIDA, Jacques. Différance. In: Margins of Philosophy. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

²¹⁶ VELOSO, Caetano. O estrangeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jiwalMeRmDA>

coluna vertebral ereta²¹⁷ e almejam a elevação, que simbolizam o poder de um corpo equilibrado, adequado e sublime²¹⁸. Desde quando a cena tem que ser sempre de “cabeça para cima”? A perspectiva a partir de corpo em inversão do espaço vê o ambiente circundante igualmente de forma invertida. Dado que os movimentos de inversão oferecem, literalmente, novos pontos de vista, a teatralidade acrobática aqui reconhece as infinitas possibilidades de orientação e variáveis configurações físicas que um corpo pode assumir no espaço. Com os movimentos de inversão corporal, que ocupam diferentes direções e níveis, há a contestação e a relativização, portanto, das próprias hierarquias corporais, do que estabelecemos como direita e esquerda, frente e trás e, principalmente, cima e baixo. Em vez de dispomos a cabeça como prioridade, ou seja, o comando do intelecto, do pensamento e do racional, aqui se toma como inspiração a sabedoria da ioga: é o coração que se coloca acima. Nesta prática milenar indiana, inclusive, as poses invertidas são consideradas as mais importantes pela sua presumível capacidade de desenvolver a vitalidade suprema²¹⁹. O próprio conceito de acrobata, oriundo do grego *akrobate* (*akros*, que significa alto, combinado com uma variação do verbo *bainō*, caminhar), que se refere “aquele que anda na ponta dos pés”, tem suas fundações com a supremacia da verticalidade. Entretanto, o acrobata também pode ir para baixo e andar sobre as mãos.

Desta forma, os movimentos de inversão corporal, em vez de ir em um sentido contrário ao da gravidade, abraçam o vetor desta força física em movimentos descendentes. Afinal, tudo que sobe, também desce. Entretanto, os paradigmas sobre a queda a associam ao fracasso, à derrota, à perda ou ao declínio. Antes mesmo de qualquer referência à vida moral, as metáforas da queda são asseguradas, ao que parece, por um realismo psicológico inegável. Todas elas desenvolvem uma impressão psíquica que, em nosso inconsciente, deixa traços indelévels: o medo de cair é um medo primitivo²²⁰. Marcada por uma trajetória de cima para baixo, deslizamento através do espaço e do tempo, a queda se refere ao que era enquanto se move em direção ao que será. Queda de edifícios, queda de aviões, queda do seu time esportivo, economias em queda, governos que caem, corpos que caem. Vivemos em um estado de ansiedade, vulnerabilidade, instabilidade e incerteza constantes sobre coisas caindo aos pedaços, e os nossos corpos refletem isso²²¹. Imprevisíveis e desorientadoras, pequenas e

²¹⁷ GLON, Marie & LAUNAY, Isabelle. *Histoires de gestes*. Arles, Actes Sud, 2012, p. 25.

²¹⁸ SIBONY, Daniel. *Le Corps et sa danse*. Col. Essais. Paris, Seuil, 1995, p. 111.

²¹⁹ KUVALAYANANDA, Swami. *Asanas*. São Paulo: Editora Cultrix, p. 108.

²²⁰ BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 91.

²²¹ ALBRIGHT, Ann Cooper. *Caindo na memória*. In: *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Porto Alegre: VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2013.

violentas quedas quase que diárias nos forçam a revisar nossas expectativas, a tentar recuperar o que foi perdido, em uma nostalgia de um tempo antes dela. Ela atua em suspensão, planagem, a elasticidade do quase, e você não sabe quanto tempo vai levar para estar “de volta”. A queda representa a passagem dos sublimes céus para o chão, somos criaturas da terra novamente.

Entretanto, a mudança repentina na orientação provocada pela queda constitui um momento suspenso onde vivenciamos mais direções possíveis do que em qualquer outra circunstância, inspirando novos pontos de vista. O não controle, a não segurança total, a imprevisibilidade e a crise possibilitam ao ser humano se reinventar, reformular e redescobrir a si mesmo e o mundo²²². Cair, perder, esquecer, destruir, desfazer, ser inadequado, não saber podem, de fato, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de estar no mundo²²³. Onde você está quando não sabe onde está? Raramente pensamos onde estamos até ficarmos perdidos. Para compreendermos o que nos orienta, precisamos experimentar a desorientação. A questão não é sentirmos uma desorientação ou não, porque a sentimos e a sentiremos, mas o que fazemos com estes momentos. Da cotidiana queda de um ovo na cozinha, ter uma “queda” por alguém ou a queda de uma civilização, a queda é um instante de inversão, de reviravolta, de transformação. Ora, é o do caos que se formou o universo, é do choque que se faz fogo, é do paradoxo que se incita a criatividade. Como Sísifo, a queda é uma oportunidade de tentativa. De novo, de novo e de novo. 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.

Desta forma, as danças modernas e contemporâneas ocidentais abraçam a relação do corpo com o chão com suas propostas de movimentos, como ideia de queda e recuperação de Doris Humphrey²²⁴, que atuam como dois polos inabaláveis entre os quais circulam todas as ações. No espetáculo *Café Müller* (1978), da coreógrafa alemã Pina Bausch²²⁵, a queda é uma peça central da dramatização enquanto símbolo da relação amorosa, que ilustra tanto o abandono de si e do outro quanto a impossibilidade, que se repete infinitamente até à exaustão total. Desta forma, a inversão literal do corpo pode subverter metafórica e poeticamente as normais e convencionais concepções de mundo. As celebrações de folia genuína dos Festivais de Bobos e Carnavais medievais, por exemplo, evocavam um mundo de cabeça para baixo que

²²² LE BRETON, David. *Conduitas de Risco: dos jogos de morte aos jogos de viver*. Campinas: Autores Associados, 2009.

²²³ HALBERSTAM, Jack. *Low theory*. In: *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press, 2011, p. 2-3.

²²⁴ Doris Batcheller Humphrey (1895-1958) foi uma dançarina e coreógrafa moderna estadunidense.

²²⁵ Philippine "Pina" Bausch (1940-2009) foi uma dançarina e coreógrafa alemã que contribuiu significativamente para uma tradição de dança neoexpressionista conhecida como Dança-teatro (*Tanztheater*).

autorizavam temporariamente a inversão de convenções sociais²²⁶ e hierarquias eclesiásticas a fim de liberar as energias e os desejos reprimidos (figura 30). As celebrações alegres embaralhavam a ordem estabelecida ao permitir situações de vida radicalmente alternativas através de uma mobilidade fugaz em seus participantes. Por meio de performances satíricas, atos obscenos, mímicas, máscaras e danças, o corpo invertido conjurava o simbólico estado das reversões de papéis²²⁷, onde homens travestiam-se de mulheres, um servo podia ser rei por um dia²²⁸, altos funcionários da Igreja parodiavam as normas clericais²²⁹ e subdiáconos de baixa patente assumiam a liderança no culto, geralmente reservados ao bispo ou ao cantor. A liberdade expressiva ocasionalmente além dos limites da sanidade explorava, no entanto, as dimensões e a elasticidade dos controles sociais em provisório e não em sua total ausência²³⁰.



Figura 30: Pintura *The Feast of Fools* (1593), de Pieter Bruegel, o Velho²³¹, onde podemos visualizar ao centro um saltimbanco fazendo um movimento de inversão corporal.

O *breaking*, um estilo de dança que nasceu a partir da miscigenação composta por imigrantes afro-americanos, porto-riquenhos, jamaicanos e latinos nos Estados Unidos²³², também apresenta esta proposta de subversão de valores sociopolíticos. Em conjunto com o gênero musical do rap, a figura do DJ e a arte do *graffiti*, o *breaking* serve como um dos

²²⁶ HARRIS, Max. *Sacred folly: A new history of the feast of fools*. Cornell University Press, 2017, p. 50.

²²⁷ GILHUS, Ingvild Salid. *Carnival in religion: the Feast of Fools in France*. *Numen* 37.Fasc. 1, 1990, p. 24-52.

²²⁸ JACOBS, Marc. *King for a day. Games of inversion, representation, and appropriation in Ancient Regime Europe. Mystifying the Monarch. Studies on Discourse, Power, and History*. Amsterdam University Press, 2006, p. 117.

²²⁹ GREEN, Joseph L. *The Power of the Original Church: Turning the World Upside Down*. Shippensburg: Destiny Image, Inc, 2011.

²³⁰ KINSER, Samuel C. *Carnival and politics: Community matters*. *Journal of Festive Studies* 2.1, 2020, p. 42.

²³¹ <https://www.atlasobscura.com/articles/feast-of-fools-medieval-tradition>

²³² SOUSA, Natália Gonçalves. *O break dance no Brasil e na França: uma proposta de definição e tradução de seus principais elementos*. Brasília: Universidade de Brasília, 2017, p. 10.

elementos da cultura hip-hop, um movimento essencialmente marginal composto por múltiplas referências identitárias²³³. Desta forma, a origem desta manifestação tem suas origens na rua, onde estes indivíduos alcançam na forma dançada uma liberdade das restrições estadunidenses tradicionais e das opressões racistas históricas sobre o corpo negro, legislado por sistemas políticos tanto legais quanto consuetudinários²³⁴. Desta forma, o *breaking* é um meio potente de resistência cultural e transgressão dos aspectos controladores e racializadores estruturais do Estado-nação capitalista²³⁵. No contexto brasileiro, o espaço aparentemente democrático do espaço urbano ofereceu desafios, onde os precursores do movimento no Brasil, como a Nelson Triunfo²³⁶ e Funk & Cia, enfrentaram a repressão da polícia durante a ditadura militar em São Paulo, que viam naquela manifestação um ato de desobediência civil²³⁷. Desta forma, o corpo acrobático é evocado como uma linguagem física que provoca aqueles que estão no poder, expressa os sentimentos de revolta e produz fantasias de subversão²³⁸. A inversão do corpo é visualizada em movimentos como o *windmill*, o *back spin*, o 1990, o 2000 e o clássico *headspin* (giro de cabeça)²³⁹.



²³³ AILANE, Sofiane. Le (s) lieu (x) du hip-hop au Brésil. *Parcours anthropologiques* n. 8, 2012, 204.

²³⁴ DeFRANTZ, Thomas F. The black beat made visible: Hip hop dance and body power. In: *Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory*, 67, 2004, p. 69.

²³⁵ OSUMARE, Halifu. Global breakdancing and the intercultural body. *Dance Research Journal* 34.2, 2002, p. 42.

²³⁶ Nelson Gonçalves Campos Filho, conhecido como Nelson Triunfo (1954-) é um dançarino de *breaking*, músico e ativista social brasileiro.

²³⁷ FELIPE, Pablo. A importância histórica do breaking na cultura hip-hop. *Rap Forte*, 2020. Disponível em: <https://rapforte.com/a-importancia-historica-do-breaking-na-cultura-hip-hop/>

²³⁸ ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover, NH, Wesleyan University Press, 1994.

²³⁹ B-Boy Breakin Moves Dictionary. Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20100216160410/http://www.b-boys.com/classic/bboymoves.html>

Figura 31: um b-boy realiza um movimento acrobático em uma disputa de *breaking*²⁴⁰.

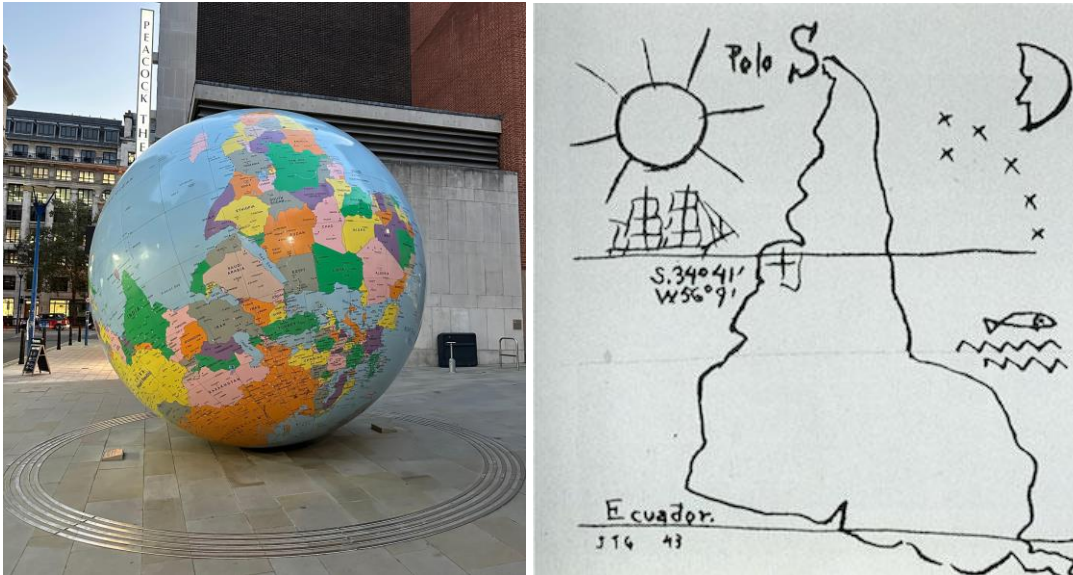
A poética da inversão, portanto, é utilizada também enquanto um ponto de vista alternativo a perspectivas hegemônicas de cunho histórico e político em manifestações artísticas. A escultura *The World Turned Upside Down* (2019), de autoria do artista visual Mark Wallinger, exposta publicamente em Londres, apresenta um globo terrestre de quatro metros de diâmetro com a peculiaridade do pólo sul no topo: literalmente, o mundo “de cabeça para baixo”! (figura 32). Desta forma, questiona o nosso senso de direção no planeta, trazendo a consciência óbvia que, sob algum ângulo exterior, nós estamos portados invertidamente. Localizada dentro do campus da *London School of Economics*, a obra ganha uma dimensão reflexiva sobre a visão progressista ao evidenciar a escala adequada da África em comparação com os outros continentes, a vastidão dos oceanos e o fato de que a maioria das nações dominantes agora se encontram no hemisfério “inferior”²⁴¹. Conceito similar é visto no desenho *América Invertida* (1943), do artista uruguaio Joaquín Torres-García, uma representação da América do Sul alterada de sua disposição com o sul no topo (figura 33). Sob inspiração dos povos indígenas originários, a obra artística sociopolítica pretende, portanto, combater o imperialismo continental dos Estados Unidos e outras normas cartográficas e culturais enraizadas na colonização europeia das Américas. A reivindicação de uma autonomia latino-americana é resumida em seu manifesto *La Escuela del Sur* (“A escola do sul”):

(...) o nosso norte é o Sul. Para nós, o norte só existe para contrastar com o nosso Sul. É por isso que agora colocamos o mapa de cabeça para baixo, e aí já temos uma ideia justa da nossa posição, e não como querem no resto do mundo. A ponta da América, a partir de agora, prolongando-se para cima, assinala insistentemente para o Sul, o nosso norte. Da mesma forma, a nossa bússola se inclina irrevogavelmente para o Sul, para o nosso polo. Ao partirem daqui, os navios descem e não sobem, como costumavam fazer para seguir para norte. Porque o norte agora está em baixa. E, se ficarmos de frente para o nosso Sul, teremos à nossa esquerda o Leste. Esta retificação era necessária, pois nos permite sabermos agora onde estamos²⁴².

²⁴⁰ <https://www.redbull.com/int-en/hubs/breaking>

²⁴¹ "The World Turned Upside Down" - LSE unveils new sculpture by Mark Wallinger. Disponível em: <https://www.lse.ac.uk/News/Latest-news-from-LSE/2019/03-Mar-19/LSE-unveils-new-sculpture-by-Mark-Wallinger>

²⁴² GARCÍA, Joaquín Torres. *Universalismo Constructivo*. Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1941.



Figuras 32 e 33: obras que evocam um mundo de cabeça para baixo. À esquerda, a escultura *The world turned upside down*, de Mark Wallinger²⁴³; à direita, desenho *America Invertida*, de Joaquín Torres García²⁴⁴.

As metáforas da inversão também podem ser referenciais de atributos de poder. A posição invertida foi amplamente utilizada como método de humilhação e tortura, perpassando o mito de crucificação de São Pedro, que foi pregado à cruz com a cabeça para baixo e os pés para cima por desejo próprio, pois acreditava ser indigno de ser crucificado da mesma forma e maneira que o seu Senhor (figura 33). A contestação de figuras autoritárias pela alteração contrária é vista na Estátua do Rei Venceslau em Praga, onde um antigo rei cavalga triunfantemente montado em um cavalo de cabeça para baixo, aparentemente morto (figura 34). A obra, de autoria do artista David Černý, exposta em um palácio nacional, é um duplo invertido de uma estátua similar de uma praça checa como uma homenagem irônica às lideranças passadas e modernas.

²⁴³ Fonte: acervo pessoal.

²⁴⁴ <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/latin-america-modernism/constructivism/a/torres-garcia-inverted-america>



Figuras 34 e 35: à esquerda, pintura “O Martírio de São Pedro” (1546–1550), de Michelangelo²⁴⁵; à direita, escultura *Statue of King Wenceslas Riding an Upside-Down Dead Horse* (1999), de David Černý²⁴⁶.

A simbologia da inversão corporal e do acrobata aparecem, portanto, como um símbolo do equilíbrio crítico fundamentado na inconformidade²⁴⁷, cuja subversão da gravidade revela o aspecto libertário pautado em desestabilizar parâmetros do que é supostamente seguro, estável, certo, imutável²⁴⁸. A contrariedade das configurações físicas desestabiliza o que há de mais atávico e garantido na experiência corporal, o que pode oferecer, interiormente, novos estados subjetivos; e, exteriormente, reversões da ordem estabelecida e das convenções sociais, culturais e políticas. A rotação do corpo sobre o próprio eixo, como um saltimbanco que gira sobre si mesmo para indicar que vai interpretar outro personagem, criam gestos extremos com sua contraordem espacial²⁴⁹ que proporcionam experiências intensas de desordem total²⁵⁰, com um reinvestimento de perspectiva que leva a uma ruptura social²⁵¹. O acrobata em inversão está em busca constante de uma ideia contrária que denuncia o perigo da unicidade do ponto-de-vista²⁵² sobre a gravidade e reivindica um desejo básico de viver a vida de outra forma, plural e paradoxal.

²⁴⁵ https://www.wga.hu/html_m/m/michelan/2paintin/2/5peter.html

²⁴⁶ <https://www.atlasobscura.com/places/statue-of-king-wenceslas-riding-an-upside-down-dead-horse>

²⁴⁷ CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. Diccionario de los símbolos. Barcelona, Ed. Jupiter, 1995, p. 47.

²⁴⁸ TRIGO, Clara. Poetics of Instability at the Get[IN]Gravity Interactive VideoInstallation. In: 2022 Third International Conference on Digital Creation in Arts, Media and Technology (ARTEFACTo), 2022.

²⁴⁹ SERRES, M. Variations sur le corps. Paris, Le Pommier, 2002.

²⁵⁰ POZZO, T. & STUDENY, C. Théorie et pratique des sports acrobatiques. Paris, Ed. Vigot, 1987, p. 52.

²⁵¹ BACHELARD, G. L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement. Paris, J. Corti, 1943, p. 135.

²⁵² ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. Companhia das Letras, 2019.

CAPÍTULO 2

TEATRALIDADES ACROBÁTICAS I: A PERSONAGEM ACROBÁTICA

No espetáculo, durante um monólogo patético, o ator está plantando bananeira. Os estranhos nos perguntam: "Por quê? Por que o ator está de cabeça para baixo? Qual o objetivo dessa esquisitice?"²⁵³

Neste capítulo, analiso como as corporeidades invertidas cumprem determinadas funções dramáticas relacionadas com a construção da personagem. Sob o ponto de vista do trabalho do ator, investigo como o emprego da inversão do corpo pode estabelecer diversos princípios na camada da atuação. Visto que o intérprete, ao encontrar ou possuir um objetivo cênico lógico, coerente e real para um movimento que o torna uma ação física²⁵⁴, a dimensão acrobática, ao ser igualmente justificada com a finalidade de contribuir com o desenrolar da narrativa, o transforma em uma acrobacia dramática. Desta forma, as inversões corporais atingem um nível semiótico e semântico de representação que podem estabelecer ou auxiliar a revelar certa estilização de comportamento e uma tipificação de personalidade da personagem. Ou seja, os movimentos acrobáticos contribuem na forma como ela age ou como ela é/está.

Entretanto, as duas instâncias estão intimamente relacionadas pois o “o quê” e o “como” a personagem executa uma determinada ação expressa o estado que ela se encontra no momento. É através do que ela faz que é possível depreender o seu ponto-de-vista sobre o mundo e a maneira como ela se relaciona com ele. Desta forma, o ator, em seu processo de criação, pode descobrir nas corporeidades invertidas uma forma de construir as ações da personagem que compõem um comportamento ou como uma via de canalização de uma sensação, sentimento ou emoção. Um mesmo movimento pode exprimir estados de espírito divergentes, pois, em suma, Arlequino que ri ou que chora rola pelo chão do mesmo jeito!²⁵⁵ Assim, quais são os diversos contextos que a inversão do corpo é utilizada na composição da personagem?

Utilizados enquanto recurso ou efeito cênico, os movimentos acrobáticos encontram um terreno fértil para a sua emergência e são coerente e razoavelmente comuns de serem

²⁵³ GROTOWSKI, Jerzy. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 44.

²⁵⁴ STANISLAVSKI, C. A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 76.

²⁵⁵ LECOQ, Jacques. O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010, p. 174.

empregados em estilos de interpretação teatral que possuem técnica relativamente codificada e com demanda altamente física, do *clown* e a *Commedia dell'arte* à Ópera de Pequim. É igualmente habitual se deparar com atuações acrobáticas em produções de cinema mudo, devido a sua ausência de falas orais audíveis e pela narrativa discursiva se apoiar, em sua maior parte, na linguagem corporal estilizada dos atores. Corporeidades invertidas também são eventuais em histórias em quadrinhos e filmes de gêneros de ação, animação e terror, que possibilitam o desenvolvimento de um mundo fantástico cujos personagens heroicos, vilanescos ou monstruosos possuem qualidades corporais ou modos de se mover que beiram o extraordinário e oferecem vislumbres para além do humano. Eles encontram espaço também na dança e no circo como elementos de composição de repertório gestual que podem estar relacionados ou não com a criação de personagem ou de uma narrativa.

Desta forma, a base utilizada para dissertar acerca das funções dramáticas que as ações acrobáticas podem assumir em função da construção da personagem como artifícios de estilização de comportamento e tipificação de personalidade transita entre diferentes técnicas corporais, manifestações culturais, gêneros cênicos e referências acerca do imaginário humano e popular sobre as corporeidades invertidas. As acrobacias dramáticas, contextualizadas na narrativa, podem assumir, portanto, diversos papéis e recursos dentro do enredo. Os sentidos que elas instauram são apresentados e argumentados em torno de uma divisão baseada em uma antítese: a de uma natureza sobre-humana, onde a fisicalidade acrobática é percebida como um corpo *outro*, diferente e estranho que provoca aversão; ou de caráter cômico, cuja comicidade física, ao evidenciar qualidades essencialmente humanas, estimula uma esfera de empatia.

2.1. Corporeidades invertidas como natureza sobre-humana

Os movimentos acrobáticos podem se afastar substancialmente de uma configuração física natural e cotidiana que são tratados como excêntricos, fora do comum e extraordinários a ponto de sugerir uma fisicalidade sobre-humana. O espaço do Circo, por exemplo, por ser um território fértil e permissivo para a emergência desta classe de corporeidades, geralmente antecipa uma certa expectativa nos espectadores em testemunhar o corpo humano em formas surpreendentes e inimagináveis na iminência de questionar a realidade mundana. Assim como as exposições de números circenses, as corporeidades invertidas têm a possibilidade de ocasionar uma recepção positiva ou negativa no olhar do observador, no sentido de provocar aversão ou fascínio, prazer ou medo, apreensão ou alívio, distanciamento ou curiosidade. Neste subcapítulo, será abordado ambos os pontos de vista a partir de como as corporeidades

invertidas denotam um corpo *outro*, seja através de uma versão expandida das qualidades e habilidades físicas de uma figura humanoide até figuras híbridas ou integralmente não humanas.

Os seres não humanos podem ser concretos ou abstratos, mundanos ou não, reais ou fictícios. Quando possuem uma forma humanoide, os movimentos acrobáticos podem auxiliar a apresentar figurativamente estas outras formas corporais e maneiras de se movimentar. No espetáculo soviético “Mistério Bufo” (1918), escrito por Maiakóvski e com direção de Meyerhold, as figuras diabólicas do terceiro ato, abordadas como soldados burocratas do inferno sempre prontos a servir ao chefe Belzebu, são representadas por acrobatas saltitantes²⁵⁶. Da mesma forma a representar figuras que não pertencem a este nível mundano, a obra cinematográfica *La Voyage dans la Lune* (“A Viagem à Lua”) (1902)²⁵⁷, de direção do cineasta francês Georges Méliès, conta a história de astrônomos que viajam ao satélite lunar e deparam com seres extraterrestres com um corpo similarmente humanoide e bípede, mas que apresentam comportamento acrobático. Desta forma, suas qualidades e movimentos se contrastam com os costumes e atitudes dos cientistas invasores, e são tratados estranha e hostilmente como inimigos. As criaturas, compostas de máscaras e figurinos de exoesqueletos verdes, apresentam uma movimentação que lembra a de insetos, cujos aspectos entômicos incluem uma postura agachada e de cócoras seguida de saltos altos e leves. Os selenitas se deslocam rasteira e agilmente e possuem grande amplitude de movimentos, assumindo posturas amplamente flexíveis, como ao apoio das pernas nos ombros. Eles executam movimentos acrobáticos como rolamentos para frente, como uma forma de entrada de quadro, ultrapassagem por cima de outro e como ataque em um embate físico (figura 36); e flic-flac e estrelinha como expressão de entusiasmo na perseguição dos humanos. No entanto, eles são exterminados facilmente, desmaterializando ao desaparecer instantaneamente em nuvens de fumaça colorida quando atingidos por guarda-chuvas.

O curta-metragem é considerado a produção cinematográfica originária de ficção científica e o primeiro a representar alienígenas. Desta forma, as corporeidades invertidas inauguram em registro fílmico um imaginário popular sobre estes seres de outro mundo. É coerente a associação dos movimentos acrobáticos a eles, visto que possuem um corpo não mundano e que se relaciona com uma força da gravidade distinta. Não é à toa que a interpretação deste grupo de figuras ficou à cargo de acrobatas do *music hall* parisiense do *Folies Bergère*²⁵⁸.

²⁵⁶ SANTOS, Carlos Eduardo Alves Duarte. Os palhaços soviéticos e o teatro russo de vanguarda: diálogos e desdobramentos. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, 2016, p. 76.

²⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZNAHcMMOHE8>

²⁵⁸ MÉLIÈS, Georges. Reply to Questionary. In: SOLOMON, Matthew (ed.). *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the Moon*. Albany: State University of New York Press, 1930, p. 234.

É interessante que este filme também se insere no gênero cinematográfico dos *trick films* (filmes com truques), amplamente influenciado pela experiência de Méliès em teatro e magia a partir da sua familiaridade com a popular tradição de palco *féerie* francesa²⁵⁹, conhecida por seus enredos de fantasia e visuais espetaculares, incluindo cenários luxuosos, efeitos de palco trabalhados mecanicamente e façanhas acrobáticas²⁶⁰.



Figura 36: um selenita (à direita) realiza um rolamento para frente em uma ação de entrada de cena somada a um impulso de ataque no filme *La Voyage dans la Lune*. Fonte: captura de vídeo.

A representação acrobática de seres de outras dimensões também é presente nas mitologias indígenas mesoamericanas, por exemplo, onde as posições corporais invertidas estavam comumente ligadas a retratar divindades. Estas figuras conferem à iconografia asteca a particularidade da representação de certos deuses “de cabeça para baixo”, onde grande parte dos movimentos de inversão são identificados por uma postura corporal descendente ou de mergulho, com o tronco e as pernas arqueando-se por trás sobre a cabeça. Os deuses-contorcionistas são frequentemente retratados transformando-se em árvores sagradas como do milho ou do cacau, consideradas na mitologia indígena como o eixo do mundo (*axis mundi*) fundamental²⁶¹. Estes rituais²⁶² de inversão em cerimônias cênicas estavam essencialmente associados ao processo de germinação, do embrião à maturidade total, destas cultuadas plantas. Este simbolismo circular pode indicar o estado inicial latente das sementes onde a ascendência das pernas do acrobata lentamente para cima representava o evento gradual de eclosão da planta.

²⁵⁹ KOVÁCS, Katherine Singer. Georges Méliès and the Féerie. *Cinema Journal*, p. 1976, p. 1-13.

²⁶⁰ MARTIN, Roxane. *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*. Diss. Paris 8, 2003.

²⁶¹ TAUBE, Karl A. *The symbolism of jade in classic maya religion*. *Ancient Mesoamerica*, 16(1). Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 27.

²⁶² Os rituais são entendidos aqui como manifestações religiosas, ou que apresentam certos níveis de sacralização, suscitando um estado liminar que transforma, temporária ou permanentemente, os atributos e status dos indivíduos envolvidos por meio de reelaborações simbólicas que relativizam as percepções de espaço e tempo para fora dos moldes cotidianos ou profanos. C.f. TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. São Paulo: Vozes, 1974.

Visto que muitas das representações visuais se inserem dentro um desenho de um círculo, sugere-se que as performances aconteciam em cima de um altar de diâmetro muito limitado (60cm a 1m), utilizados como plataformas, obrigando o performer a assumir posições excêntricas em um jogo como o equilíbrio (figura 37). Estes altares de pedra carregavam consigo inscrições de corpos em inversão, sugerindo que o acrobata poderia espelhar o movimento entalhado simulando performances simultâneas nos planos dos humanos e do submundo²⁶³.



Figura 37: exemplo de um altar asteca onde aconteciam performances de inversão. Podemos visualizar, de perfil, um acrobata de perfil com extensos braços que segura os tornozelos; e no centro, um segundo, emergindo da cavidade do outro, realiza uma parada de ombros²⁶⁴. É possível que esta representação queira representar o mesmo indivíduo sobre duas perspectivas simultâneas.

Um exemplo de uma representação visual representa a ressurreição através de sua transformação por meio de uma árvore de cacau. Esta cena funerária contém, na parte inferior da imagem, um esqueleto reclinado em um jazigo de onde brotam três plantas de cacau personificadas, identificadas pelas vagens alongadas que crescem do tronco e que substituem os membros inferiores (figura 38). A pose invertida parece se referir, simultaneamente, ao mergulho descendente do falecido em direção ao submundo e sua ressurreição ascendente através do crescimento e floração arbórea²⁶⁵. Estes “deuses-árvores” tinham o poder liminar das barreiras que separam o acima do abaixo, assim como também serviam de condutores verticais

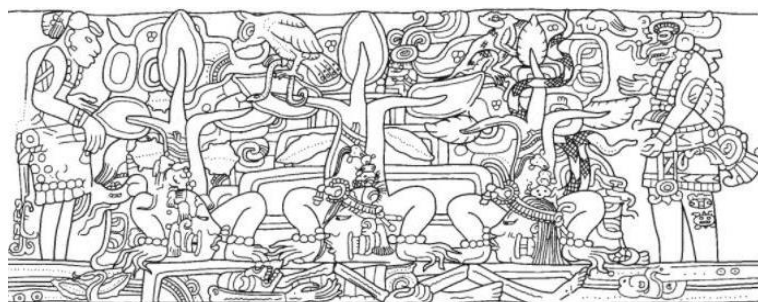
²⁶³ GUTIÉRREZ, Gerardo. Acrobatic Dances and Games of Mesoamerica as Ritual-Entertainment. In: Prehistoric Games of North American Indians: Subarctic to Mesoamerica. Salt Lake City: University of Utah Press, 2017, p. 245.

²⁶⁴ Ibid, p. 244.

²⁶⁵ LOOPER, Matthew George. To be like gods: dance in ancient Maya civilization. Austin: University of Texas Press, 2009, p. 98.

para estes reinos. A cabeça e os braços dos contorcionistas são representados como raízes, enquanto as pernas encenam o desenvolvimento e crescimento da folhagem superior das árvores sagradas, adornadas com folhas maduras.

Estas figuras que evocam metaforicamente o desenvolvimento de plantas cultuadas associam estes acrobatas com a centralidade do eixo vertical do mundo conforme seu corpo se transforma em um vegetal divino, um momento em que a verticalidade da vida desafia a gravidade e o caule da planta se torna um alicerce sagrado para a manutenção vital²⁶⁶. Desta forma, o corpo invertido auxilia na composição figurativa de um elemento da natureza, recurso este utilizado no espetáculo *La Symphonie du Hanneton* (1998)²⁶⁷, dirigido pelo suíço James Thierrée²⁶⁸, em que a atriz-acrobata se contorce para se encaixar em um pequeno vaso de onde, entre a folhagem, desponta de forma ascendente as suas pernas, atuando como uma planta (figura 39). Todos estes processos de transformação de ordem da natureza também podem referenciar e espelhar o desenvolvimento embrionário de animais, especialmente aqueles dos quais estas sucessões são observáveis, como os anfíbios, répteis e pássaros, que, junto às sementes, são, na cosmologia mesoamericana, os seres metamorfos (*shapeshifters*, aqueles que mudam de forma) originais²⁶⁹.



Figuras 38 e 39, o corpo invertido como elemento da natureza: à esquerda, cena funerária de um clássico vaso maia antigo, com o trio dos deuses do milho em uma posição invertida como uma árvore de cacau²⁷⁰; à direita, cena da eclosão da planta em *La Symphonie du Hanneton*, representado pelos membros inferiores da atriz. Fonte: captura de tela.

²⁶⁶ GUTIÉRREZ, Gerardo. Dances and Games of Mesoamerica as Ritual-Entertainment. In: Prehistoric Games of North American Indians: Subarctic to Mesoamerica. Salt Lake City: University of Utah Press, 2017, p. 245.

²⁶⁷ O espetáculo pode ser conferido na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=QjyKYSfW-Bw>

²⁶⁸ James Spencer Henry Edmond Marcel Thierrée (1974-) é um artista de circo, violinista, ator e diretor suíço-francês que é mais conhecido por suas apresentações teatrais que misturam circo contemporâneo, mímica, dança e música. Ele é filho dos artistas de circo Victoria Chaplin e Jean-Baptiste Thierrée, neto do cineasta Charlie Chaplin e bisneto do dramaturgo Eugene O'Neill.

²⁶⁹ GUTIÉRREZ, Gerardo. Op. cit., p. 256.

²⁷⁰ Ibid, p. 99.

2.1.1. Corporeidades invertidas como princípio animalesco

A presença de movimentos acrobáticos não se reduz à esfera humana, mas também podem ser conferidos no comportamento animal. Este grupo de seres que compõem a fauna apresentam diferentes configurações anatômicas, qualidades físicas e padrões de comportamento que fogem da referência da figura humana. Estes fatores ocasionam, portanto, em outras “técnicas” quanto ao uso da corporalidade nas suas ações habituais e em relação com o espaço e com a força da gravidade. É comum visualizar inversões corporais e movimentos de rotação, por exemplo, em gatos e macacos, que possuem uma maleabilidade e agilidade que permitem deslocamentos através de saltos ou rolos pelo chão; nos morcegos, que dormem de cabeça para baixo; ou em aves e peixes, cujas estruturas fisiológicas ou diferença de densidade do ambiente permitem uma sustentação e levitação que conferem uma liberdade de movimento em territórios não-terrestres. Sob o meu ponto de vista humano, tenho a percepção de uma “facilidade” destes seres de assumirem tais posições ou executar tais movimentos e é possível enxergar certa espetacularidade nestes comportamentos.

Entretanto, é difícil elencar alguma análise de natureza artística, visto que estas ações acrobáticas não obedecem a nenhum propósito que se abstrai de um objetivo essencialmente biológico ou instintivo e se desenvolve voluntariamente enquanto um processo de ritualização²⁷¹. As únicas exceções talvez sejam os comportamentos acrobáticos de uma espécie de pássaro brasileira denominada “acrobata” (*Acrobatornis fonsecai*), que se pendura de cabeça para baixo nas folhagens e anda nesta posição nos galhos da copa e ao longo dos troncos para vantajosamente capturar os insetos que constituem seu alimento²⁷², executando escaladas negativas que lhe valeram o nome popular e científico²⁷³; e da aranha marroquina da espécie *Cebrennus rechenbergi*, que, se provocada ou ameaçada, escapa rodopiando as dunas de areia do deserto para dobrar sua velocidade normal de deslocamento e dar eficiência a uma fuga²⁷⁴. A interpretação do ator através das corporeidades invertidas pode se dar como simulação da figura animal ou se utilizar de determinados níveis de aspectos animalescos como base de uma construção de personagem humana.

²⁷¹ C.f. HUXLEY, Julian. Le comportement rituel chez l’homme et l’animal. Paris: Gallimard, 1971, p. 8-36.

²⁷² PACHECO, Jose Fernando; WHITNEY, Bret M. & GONZAGA, Luiz P. A new genus and species of furnariid (Aves: Furnariidae) from the cocoa-growing region of southeastern Bahia, Brazil. Wilson Bulletin 108.3 (1996): 397-434.

²⁷³ <https://www.wikiaves.com.br/wiki/acrobata>

²⁷⁴ SHI, Ruidong, et al. A CPG-based control method for the rolling locomotion of a desert spider. 2016 IEEE Workshop on Advanced Robotics and its Social Impacts (ARSO). IEEE, 2016.

Corporeidades invertidas como representação animal

A dimensão acrobática associada a uma corporeidade animal enquanto um artifício para distanciar-se da figura humana e representar os seres da fauna remontam os primórdios de preceitos teatrais presentes nos rituais de caça primitivos:

Os primeiros circenses eram exímios caçadores, ágeis, fortes, de grande pontaria e de muito bom humor. Gosto de imaginar uma tribo pré-histórica atirando-se à caça do almejado bizão. Os trogloditas organizados fecham o cerco ao animal. Primeiro chegam os mais ágeis corredores que acucam o bicho, depois vem os mais fortes provocando e enfrentando a fera de frente, deixando o animal cansado e pronto para ser atingido pelas toscas lanças dos melhores lanceiros do grupo. Pronto, agora é a hora, todos olham para o barbudo dono da melhor pontaria, aquele que sabe tudo de lanças e como melhor cravá-la na garganta do futuro alimento. Mas eis que incentivado pelos olhares ansiosos de seus companheiros ele, subitamente, começa a girar a lança de uma mão para a outra, primeiro devagar, depois com rapidez e leveza, hipnotizando a todos. A todos menos ao bizão, que aproveita a confusão e foge... Ou talvez, quem sabe, o esperto malabarista tenha se contido, acertado o bicho bem no meio dos olhos e voltado para a caverna carregado em triunfo. Mais tarde, depois do lauto banquete, sentado em roda, aquecendo-se ao fogo, enquanto a tribo rememora a caçada nosso herói se põe a realizar proezas com a lança. Passa-a de uma mão para a outra, atira-a para o alto e pega-a por trás. Gira-a em movimentos rápidos e surpreendentes dando à lança uma nova função, não mais arma mortal, mas objeto de puro prazer e encantamento²⁷⁵.

Desta forma, a experimentação de um corpo invertido podia também ser manifestada nas vigorosas e ágeis dinâmicas animistas dos rituais de caça primitivos, através da exploração de outras configurações físicas com diferentes apoios do corpo em relação ao chão como uma forma de mimetizar uma fisicalidade animal²⁷⁶. A posição quadrúpede, por exemplo, permite experimentar o inusual peso calistênico do corpo sobre os braços e que pode desprender as pernas do chão. Os caçadores, utilizando máscaras e reunindo-se em torno de uma figura estática do animal²⁷⁷ ou cujo “papel” da presa era assumido por um xamã, simbolicamente matavam a presa em questão. De caráter alegórico-mágico, visto que as relações entre os procedimentos mágicos e as técnicas da caça são evidentes²⁷⁸, o indivíduo poderia extrair forças elementares que transformam o humano em um meio capaz de transcender a si mesmo e a seus semelhantes.

²⁷⁵ CASTRO, Alice Viveiros de. A arte do insólito. Revista Continente Cultural, edição 77, 2007.

²⁷⁶ BUCO, Cristiane. A. Arqueologia do Movimento. Relações entre Arte Rupestre, Arqueologia e Meio Ambiente, da Pré-história aos dias atuais, no Vale da Serra Branca. Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil. (Tese de Doutorado). Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Vila Real, 2012, p. 450.

²⁷⁷ BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 3.

²⁷⁸ MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 406.

Os ritos poderiam ser realizados anteriormente à caçada propriamente dita como simulação da disputa para servir como aquecimento e treinamento dos guerreiros, evocar e assegurar bons presságios para o combate²⁷⁹ e bloquear os tabus relacionados as divindades dos animais pela aniquilação de suas criaturas protegidas²⁸⁰. O momento da luta era muito importante, pois toda uma comunidade dependia do seu êxito para alimentação e confecção de peles. Desta forma, através da criação de uma luta metafórica e de uma atmosfera agonística que criavam as condições que o corpo iria enfrentar posteriormente, poderia ter uma dedicação a um planejamento de elaboração de estratégias e/ou atribuições de funções para conferir eficiência ao grande momento. Assim, reuniam-se participantes em um vínculo de grupo que possibilitava um senso de *communitas* espontânea²⁸¹, que, assim como um jogo esportivo coletivo, quando acontece tem-se a sensação proprioceptiva de “ler os pensamentos” dos outros. Criava-se, portanto, um estado liminar²⁸² transitório em que o tempo presente era suspenso fora dos moldes cotidianos a favor de uma projeção do futuro do perigo iminente; onde os indivíduos tomavam momentânea e figurativamente as suas incumbências de caçadores sem, no entanto, situarem-se nas circunstâncias reais. Durante a luta, o travestimento zoomórfico somado aos movimentos de imitação permitia ao caçador aproximar-se camuflada e incognitamente da presa²⁸³.

A “cena da caça” também poderia se constituir após o fato, para comemorar, contar e relembrar o episódio. Em um tempo em que não havia uma efetiva comunicação oral, a narrativa apresentada ao outro podia se dar através do corpo/movimento em pantomimas ou de inscrições visuais nas paredes rochosas das cavernas. Desta forma, a corporalidade invertida nos rituais primitivos podia se manifestar nos indivíduos devido à dinâmica vigorosa do ritual de caça, na tentativa de criar contrastes com uma corporalidade humana. Nos tempos de descoberta da roda, quem sabe o desejo de fazer o corpo girar também fosse possível. É comum encontrar, em pinturas rupestres, o uso de máscaras ou de figuras zooantropomórficas, o que sugere um nível elementar de “atuação” por parte dos seres humanos primitivos. Desta forma, o movimento acrobático pode ser lido como a primeira manifestação artística corporal do ser humano²⁸⁴, revelando que a própria origem da arte teatral pode estar no contexto primitivo onde a dança,

²⁷⁹ BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 2-3.

²⁸⁰ FO, Dario. Manual mínimo do ator. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011, p. 32.

²⁸¹ *Communitas* é uma organização constituída pelos vínculos entre indivíduos ou grupos sociais que compartilham uma condição liminar em momentos especificamente ritualizados. SCHECHNER, Richard, Performance Studies: an introduction. 3d edition. Routledge: New York, 2013, p. 70-71.

²⁸² TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e anti-estrutura. São Paulo: Vozes, 1974.

²⁸³ FO, Dario. Op. Cit., p. 42.

²⁸⁴ QIFENG, Fu. Chinese Acrobatics Through the Ages. Foreign Languages Press: Beijing, 1985.

música, pintura, máscara e movimentos acrobáticos dialogavam complementar e inseparavelmente em uma situação ritual.



Figuras 40 e 41: pinturas rupestres do Parque Nacional da Serra da Capivara, Brasil; à direita, registro da pintura rupestre original do Parque Nacional Serra da Capivara mostrando uma representação sequenciada, abaixo, uma réplica para melhor visualização²⁸⁵. Nestes registros, há a presença de representações de movimentos acrobáticos que permitem compreender, mesmo que suposta e moderadamente, a cultura corporal de antigas sociedades indígenas brasileiras. Datadas em até vinte e sete mil anos atrás, os chamados “Acrobatas do Boqueirão da Pedra Furada” sugerem posturas invertidas. Em uma das cenas retratadas, as figuras filiformes dispostas na fila superior aparentam estar dispostas corporalmente com as pernas verticalmente para cima, apoiado pelos braços (como uma “parada de mãos”) e com o corpo arqueado para trás sustentado pela cabeça e parte superior do tronco (como em uma “vela”). Os indivíduos na fileira inferior demonstram cabeças curvadas para trás, braços acima e pernas flexionadas que contribuem para criar uma sensação de prováveis movimentos de saltos²⁸⁶. Em outra pintura, há uma representação linear do que aparenta ser as várias fases de um mesmo salto, retratando uma rotação corporal completa do corpo em uma só ação; ou de uma sucessão de vários sequenciados, cujo giro integral do corpo acontecia através de uma combinação de movimentos continuados. Estas pinturas rupestres indicam, portanto, um conhecimento de uma dimensão corporal acrobática, uma complexa noção de movimento e de sua reprodução gráfica, mesmo que em uma dimensão plana. A inversão do corpo em pinturas rupestres também podia estar incluída no que se presume ser cenas de dança, que por sua vez podem estar relacionadas à rituais de celebração de uma boa safra, o amadurecimento de frutas ou uma boa pescaria²⁸⁷.

Esta relação de um humano que, através do processo de mascaramento, realiza ações corporais invertidas em um ritual dançado e teatral associado às figuras animais é observado em algumas danças tradicionais acrobáticas do interior da Nigéria²⁸⁸ como a *Karikpo*²⁸⁹, *Igbabonelimhin*²⁹⁰ e *Nkpokiti*²⁹¹. A primeira se caracteriza como um baile de máscaras exclusivo de um grupo cultural homônimo estabelecido em Ogoni²⁹², que apresenta feitos dramáticos de agilidade acrobática entre seus artistas masculinos. É apresentado pelo

²⁸⁵ CASTRO, Alice Viveiros de. Expedição Acrobatistas da Serra da Capivara. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/003840275d98fd5b25083>.

²⁸⁶ BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. The five continents of theatre: Facts and legends about the material culture of the actor. Vol. 1. Brill, 2019, p. 24.

²⁸⁷ ABREU, Mila Simões de, JAFFE, Tamyris Rocha Santana, JAFFE, Maxim & BUCO, Cristiane Andrade. Imagens Sonoras. Danças na Arte Rupestre da Serra da Capivara, Piauí, Brasil - uma Introdução. European Review of Artistic Studies, vol. 11, n. 2, 2020, p. 38.

²⁸⁸ MONYEH, P. M. Dance and National Development. Perspectives in Nigeria Dance Studies. Ibadan: Caltop publications, 2007, p. 106-115.

²⁸⁹ Uma amostra da dança pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=0WN6Pt8JNlY>

²⁹⁰ Uma amostra da dança pode ser conferida em: https://www.youtube.com/watch?v=B4_GsbNtK9o

²⁹¹ Uma amostra da dança pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=rFZQMlyNklw>

²⁹² Os ogonis são um povo nativo que vive em uma área de cerca de 100.000 km², localizado no delta do Níger, a leste de Porto Harcourt, no estado de Rivers, na Nigéria.

menos uma vez por ano, servindo funções religiosas (como em ritos funerários, Natal), socioculturais (festival do inhame, Ano Novo) ou políticas (visita de autoridades, nomeação ou coroação de chefias)²⁹³. Atualmente conta com o propósito de entretenimento e recreação, mas originalmente foi empregado em associação com o plantio e colheita de safras a fim de garantir fertilidade²⁹⁴. De acordo com uma lenda, tudo começou no início da década de 1930, quando alguns caçadores foram caçar e viram animais reunidos, fazendo exhibições acrobáticas. Eles se esconderam e os estudaram por algum tempo. Após, voltaram para casa e pediram a um escultor que fizesse máscaras de madeira de animais como macaco e antílope para treinar jovens para praticar exhibições acrobáticas²⁹⁵ como aquelas que haviam testemunhado.

As representações das máscaras foram esculpidas para refletir a fauna do ambiente em que vivem, como animais da floresta (como veados, antílopes ou búfalos) e animais domésticos (cachorros, cabras, ovelhas). Os mascarados, portanto, se comportam de acordo com a natureza dos seres que as máscaras representam e agem segundo o seu caráter: aquele que veste a máscara de macaco se comporta como tal, sendo ágil nos saltos; o mascarado que alude a um cachorro é rápido e inteligente; outros estacam a cabeça ou escavam o chão. Muitas vezes se aproximam e interagem com a multidão presente, atacando-a figurada e imprevisivelmente²⁹⁶. *Karikpo* é uma palavra composta por *kari*, que significa habilidade; e *kpo*, que significa força²⁹⁷. Desta forma, estas competências físicas são marcadoras da natureza desta dança, executada em sua maioria por jovens. Ao contrário de muitas danças tradicionais, *Karikpo* não requer iniciação, mas apresenta o risco inerente de lesões, tornando-se uma arte reservada aos ousados. Para se tornar participante é preciso nascer Ogoni e, ao atingir a idade adulta, receber tutela na arte do salto mortal mascarado. Esta dança única tem coreografia escassa, mas exige o domínio de movimentos de inversão de estilo comunitário antes que os aspirantes possam participar das aulas de *Karikpo*. Assim, nota-se que a habilidade física em si não sustenta os requisitos da dança, visto que não é nem todo indivíduo capaz de realizar movimentos acrobáticos que se qualifica para usar a reverenciada máscara *Karikpo*.

²⁹³ N-UE, Uebari Samuel. Geography, environment and inter-ethnic interactions between the ogoni and their southern neighbours in historical perspective. SADI International Journal of Social Sciences and Humanities. Volume 7, Number 3, 2020, p. 65.

²⁹⁴ KPONE-TONEW Sonpie, SALMONS Jill. Arts of the Ogoni. In: 'Ways of the Rivers: Arts & Environment of the Niger Delta. Los Angeles: UCLA, 2002, p. 285.

²⁹⁵ NGAAGE, Barine Saana. Ogoni dances, masquerades and worldview. In: DEVY, G. N., DAVIS, G. V., CHAKRAVARTY, K. K. Performing Identities: Celebrating Indigeneity in the Arts. New Delhi: Routledge, 2015, p. 168.

²⁹⁶ N-UE, Uebari Samuel. Op. cit., p. 64.

²⁹⁷ NGAAGE, Barine Saana. Op. cit., p. 168.



Figura 42: Momento do salto mortal para trás realizado por um bailarino da dança *Karikpo*²⁹⁸.

Ao portar a máscara, o corpo poderia tornar concreto o invisível, criando assim um mundo completamente autocontido para os dançarinos, no qual eles podem realizar feitos físicos e proezas que estão muito além da ocorrência diária ou do movimento normal²⁹⁹. Na performance acrobática da dança, cada dançarino faz uma jornada solo durante as apresentações, caracterizada por uma rápida corrida em linha reta para ganhar impulso e potência aos saltos para frente e para trás, onde dois estilos são peculiares. A primeira é caracterizada por um movimento de inversão único: o acrobata corre cerca de 20 metros, executa um movimento similar a um rodante, gira no ar com um salto mortal para trás e cai no chão. A segunda técnica demonstra diversas voltas no ar e pousos igualmente proporcionais. As apresentações acrobáticas são acompanhadas e marcadas pelo ritmo forte e frenético de tambores especiais conhecidos como *kere Karikpo*³⁰⁰. Essas máscaras apresentam longos chifres de até um metro de altura que nunca devem tocar o solo durante a decolagem, exigindo que os acrobatas atinjam alturas notáveis no ar³⁰¹. Ao portar uma máscara, o campo de visão do acrobata é limitado, aumentando o nível de risco para a execução dos movimentos acrobáticos. Ao completar o salto mortal no final do percurso, muitas vezes um ajudante está à disposição para garantir uma segurança e estabilidade à aterrissagem.

²⁹⁸ <https://www.instagram.com/p/C2NcGdrNEO7/>

²⁹⁹ MONYEH, P. M. Dance and National Development. Perspectives in Nigeria Dance Studies. Ibadan: Caltop publications, 2007, p. 111.

³⁰⁰ KPONE-TONEW Sonpie, SALMONS Jill. Arts of the Ogoni. In: 'Ways of the Rivers: Arts & Environment of the Niger Delta. Los Angeles: UCLA, 2002, p. 285.

³⁰¹ N-UE, Uebari Samuel. Geography, environment and inter-ethnic interactions between the ogoni and their southern neighbors in historical perspective. SADI International Journal of Social Sciences and Humanities. Volume 7, Number 3, 2020, p. 65.

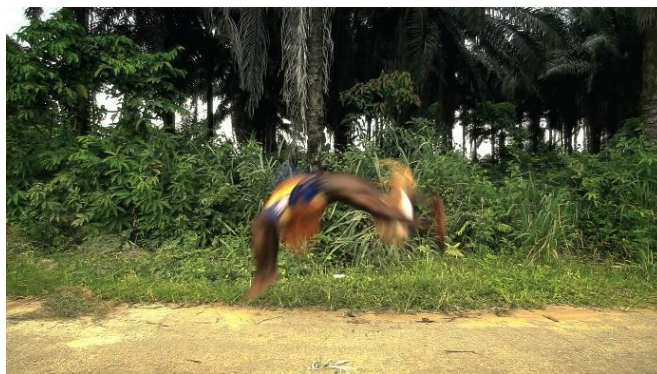


Figura 43: Os movimentos acrobáticos típicos da dança são parte de uma coreografia em “Karikpo Pipeline”³⁰², uma videoinstalação de 5 canais com uma paisagem sonora meditativa derivada de gravações de campo feitas pela artista nigeriana Zina Saro-Wiwa em Ogoni.

A dança *Igbabonelimhin* do povo Esan, grupo étnico que vive no estado central de Edo, no sul da Nigéria, também apresenta uma dimensão acrobática em seus movimentos associado aos gorilas. A celebração tem origem lendária semelhante à *Karikpo*, onde um caçador testemunhou um grupo de primatas dançando de forma acrobática. Ao acreditar que os animais não poderiam ser capazes de exibir tais habilidades exceto sob a influência de uma força superior, decide recriar a dança entre os membros de sua comunidade para celebrar seus deuses ancestrais³⁰³. Enquanto a dança *Igbabonelimhin* é exclusivamente masculina, a dança *Ijieleghe* é seu equivalente feminino, onde ambos os gêneros têm origens comuns atribuídas aos movimentos de gorilas. Uma das diferenças entre os dois conjuntos é que enquanto os intérpretes de *Ijieleghe* usam trajes leves e curtos, os intérpretes do conjunto *Igbabonelimhin* usam trajes pesados. Entretanto, a segregação em conjuntos masculinos e femininos pode ser desnecessária, uma vez que ambas as danças são acrobáticas e partilham muitos pontos em comum³⁰⁴.

Os artistas tradicionais ensaiam em encontros que decorrem ao longo de três anos e o quarto ano é dedicado as apresentações públicas durante a estação seca³⁰⁵. Os bailarinos são treinados tanto física quanto intelectualmente para que compreendam muito bem os princípios que regem os movimentos humanos, como as leis da gravidade, equilíbrio, movimento e força para saber como utilizá-los ou explorá-los. Esses preceitos incutem neles algumas qualidades vitais como agilidade, flexibilidade, equilíbrio, coordenação, força, resistência, foco, equilíbrio e relaxamento voltados para atingir um desempenho de primeira linha, visto que uma dança

³⁰² A obra pode ser conferida em <https://www.zinasarowiwa.com/artworks/karikpo-pipeline>

³⁰³ OMOERA, Osakue S. Reinventing Igbabonelimhin: An icono-cultural emblem of the Esan. *Journal of the Nigerian Association for Semiotic Studies* 2, 2011, p. 59.

³⁰⁴ ALUEDE, Esther Omone & ALUEDE Charles Onomudo. Investigating gender stereotypes and musicality in Esan, Edo State, Nigeria. *African Music: Journal of the International Library of African Music* 11.3, 2021, p. 72.

³⁰⁵ ENEKWE, O.O. *Theories of dance in Nigeria*. Enugu: SNP Press Ltd, 1991.

pobre de esforço é geralmente considerada uma afronta ao espírito que está sendo dramatizado³⁰⁶. Desta forma, os movimentos em dimensões acrobáticas são utilizados com um artifício de veneração dignamente potente. No nível rudimentar de treinamento, eles aprendem a pular de forma longa e alta, incluindo movimentos de inversão semelhantes a rolamentos e a roda da ginástica esportiva, paradas de cabeça giratórias que lembram o *head spin* do *breaking* e saltos mortais. Estes movimentos criam um repertório gestual utilizado em performance.

A dança *Igbabonelimhin* propriamente dita se baseia em dois grandes movimentos³⁰⁷: o *Ikhienlen Oto* (dança de chão) e o *Ogayikeken* ou *Agheghe* (dança acrobática). A primeira é desprovida de qualquer forma de movimento de dança que exija rotações e inversões do corpo, não permitindo qualquer forma de queda ou salto no ar, e simboliza movimentos rápidos e deslizantes geralmente associados aos espíritos ancestrais. A segunda é a parte acrobática da cerimônia, que constitui popular e majoritariamente a estética e natureza extenuante da dança *Igbabonelimhin*. Esta porção trata principalmente de diferentes tipos de inversões corporais, sendo dividida em *Ogayikeken* (“cambalhotas para trás”) e *Agheghe* (“cambalhotas em círculo”). A escolha dos movimentos na performance é feita pelos mascarados acrobáticos, onde um dançarino pode saltar, fazer uma “estrelinha” ou dar um salto mortal na arena por um longo tempo antes de estacionar de cabeça para baixo; outro pode optar por caminhar ou fazer piruetas no ar. Aqui, o tempo das ações acrobáticas é que ditam o ritmo da música executada, porque a natureza policêntrica desta forma de dança permite que ela seja alterada em termos de tempo³⁰⁸. Esses diversos estilos são usados para obter variedade nas diferentes formas ao longo da dança, exibindo assim a fluidez e flexibilidade do corpo do dançarino como “penas ao vento”, onde os dançarinos não podem cair ou tocar o chão devido a camada espiritual atribuída a eles³⁰⁹.

³⁰⁶ OMOERA, Osakue Stevenson & OSEGHLE, Francis. An emic exploration of the Igbabonelimhin dance-theatre of the Esan of Edo State, Nigeria" Contemporary discourses on media and theatre arts studies in Nigeria: Special 9, 2012, p. 106.

³⁰⁷ PASCARL, E. The Form, content and meaning of dance in Esan land. BA Project, Department of Theatre Arts and Mass Communication, University of Benin, Benin City, Edo State, Nigeria, 1999, p. 108.

³⁰⁸ OMOERA, Osakue S. & ALUEDE, Charles O. Extra-theatrical functions of Igbabonelimhin music and dance of the Esan. Technical theatre and the performing arts in Nigeria: Celebrating Olateju Wasee Kareem (2011): 69-79.

³⁰⁹ ATUEGBE, Omigie Chris. The Igbabonelimhin Dance: The Origin. Approaches in International Journal of Research Development 4.1, 2011, p. 3-6.



Figuras 44 e 45: fotografias de acrobatas das danças *Ijieleghe* e *Igbabonelimin*, respectivamente, realizando saltos mortais (*Ikpikpi*)³¹⁰.

Desta forma, visto que os animais apresentam outro tipo de corporeidade, o corpo de uma personagem (vulgo corpo do ator) que representa um animal deve seguir a lógica física, comportamental e imagética própria destes seres. Na peça teatral *Symphonie du Hanneton* (1998), criação da Compagnie du Hanneton com direção do suíço James Thierrée, se apresentam criaturas animais compostas a partir do uso de objetos acoplados ao corpo dos atores. Os animais da savana africana que compõem o elenco do musical do “O Rei Leão”³¹¹ são interpretados por atores transformados em figuras zoomorfas, auxiliados principalmente por figurinos que dilatam fragmentos corporais. Nas produções circenses da companhia canadense do *Cirque du Soleil*, figuras animais são recorrentemente evocadas. No show “Ká” (2004)³¹², com direção de Robert Lepage³¹³, há a presença de animais que são trazidos à vida através de indumentárias compostas por fantoches em proporção gigantesca. No quadro clownesco denominado *The Wash-up on the shore* (“A lavagem na costa”), as personagens protagonistas, após sofrerem um naufrágio, se encontram em uma praia de areia dourada onde se deparam com criaturas marinhas. O primeiro contato é com um caranguejo. Dado que este possui dez patas, as pernas e braços do ator funcionam como as patas traseiras e dianteiras, com membros extras acoplados lateralmente ao corpo; os olhos estão dispostos ao final de longos caules assentados na parte dorsal inferior do ator. Quando as personagens humanas veem o crustáceo pela primeira vez, eles se assustam. A criatura marinha então assume uma posição invertida através de uma parada de cabeça, cuja corporeidade estacionária denota uma posição de susto e de preparação para um possível ataque, visto que é a partir desta atitude que ela atinge a sua máxima altura que pode impor medo aos seus inimigos que invadem o seu território

³¹⁰ ALUEDE, Esther Omone & ALUEDE Charles Onomudo. Investigating gender stereotypes and musicality in Esan, Edo State, Nigeria. *African Music: Journal of the International Library of African Music* 11.3, 2021, p. 77.

³¹¹ Assistido em 6 de setembro de 2023, no Lyceum Theatre, Londres (Inglaterra).

³¹² O espetáculo pode ser conferido em: https://vk.com/video591946128_456239040

³¹³ Robert Lepage (1957-) é um dramaturgo, ator, diretor de cinema e diretor de palco canadense.

natural (figura 46). Entretanto, ela se apresenta posteriormente como brincalhão, executando um flic-flac para trás que exterioriza o seu estado lúdico e seu convite empático para uma amizade (figura 47).



Figuras 46 e 47: à esquerda, o caranguejo assume uma postura reacional de medo e de ataque através de uma parada de cabeça; à direita, o movimento de flic-flac para trás confere um estado lúdico de brincadeira às ações do crustáceo. Fonte: captura de vídeo.

Em outro momento, há ações de interação com uma estrela-do-mar. Sendo um animal invertebrado, pode assumir posições “impossíveis” para a figura humana e sua movimentação se dá lenta e molemente. O interessante desta figura equinoderma é que ela não possui cabeça, o que faz com que ela não apresente uma região corporal anterior e posterior, e sua configuração simétrica radial faz com que ela possa ser dividida em vários planos dispostos em torno de um mesmo eixo longitudinal. Desta forma, seu corpo dividido em cinco partes simétricas que se distribuem na forma de raios de uma circunferência faz com que a personagem, independente de sua posição corporal, apresente uma aparência similar mesmo em movimentos de inversão como uma “estrelinha” ou rolos (figura 48). Assim, há a abolição dos parâmetros de orientação espaciais, onde a disposição física do ator, totalmente encoberta pelo figurino, permanece praticamente incógnita. O intérprete pode, portanto, ficar de cabeça para baixo e ainda assim conferir a ilusão do animal estar “de pé”.



Figura 48: momento em que, em seu deslocamento altamente maleável, a estrela-do-mar realiza um rolinho. Fonte: captura de vídeo.

O espetáculo do *Cirque du Soleil* “OVO” (2009)³¹⁴, com direção da coreógrafa brasileira Deborah Colker, toma como inspiração a biodiversidade do mundo dos insetos, onde os movimentos acrobáticos aludem às ações de voar, saltar e rastejar típica desta classe de animais. Os artistas circenses inclusive visitaram insetários para inspirar suas criações³¹⁵. O interessante da encenação é que os aparelhos circenses usuais foram adaptados teatralmente para simular elementos da natureza. Em uma das cenas iniciais, uma haste vertical típica de um número de parada de mãos, por exemplo, se transforma em um bloco alto e espiralar que lembra um caule delgado e retorcido de uma planta. Este aparenta ser frágil e delicado, mas seu material é duro e denso que permite que o ator, interpretando uma libélula solitária, escorregue e deslize ao longo da estrutura ondulada ou a utilize como apoio para realizar graciosamente atos de equilíbrio invertidos (figura 49). Mesmas ações de paragem invertida são vistas no número do funambulismo, onde a corda suspensa entre duas extremidades fixas se torna um único e grande fio da teia de uma aranha acrobática (figura 50).



Figuras 49 e 50: os números de equilíbrio que representam, à esquerda, uma libélula em um caule delgado e retorcido de uma planta³¹⁶; à direita, uma aranha em um fio de sua teia³¹⁷.

Os seres aracnídeos também são evocados nas cenas de contorcionismo, destacando as capacidades de maleabilidade física das articulações dos membros do corpo animal; e em outro quadro onde vemos somente suas patas peludas elevarem-se de dentro de buracos no solo, como seres prestes a sair de suas tocas (figura 51). Neste momento, os membros apresentam uma esfera em sua extremidade, o que também pode sugerir grandes antenas e olhos de criaturas que

³¹⁴ O espetáculo pode ser conferido em: https://vk.com/video241441926_456239100

³¹⁵ Entrevista com Zeca Padilha. Disponível nos apêndices.

³¹⁶ <https://www.richasi.com/Cirque/OvO/act02.htm>

³¹⁷ <https://www.richasi.com/Cirque/OvO/actX5.htm>

cautelosamente conferem o espaço exterior. Independente de uma leitura ou outra, as ações são feitas unicamente pelas pernas dos atores, que os dispõem invertidamente durante todo o momento; entretanto, não visualizamos a forma misteriosa como o ator se apoia abaixo da superfície do palco. Na cena que destaca a habilidade de antipodismo, formigas fazem malabarismos com os pés com os restos de comida que trazem consigo, como pedaços de kiwi, milho e berinjelas; representando assim o árduo trabalho que realizam coletiva e sincronizadamente e a força descomunal de carregar e sustentar pesos desproporcionais até mesmo de cabeça para baixo (figura 52).



Figuras 51 e 52: à esquerda, aranhas saindo das suas tocas³¹⁸; à direita, formigas fazendo antipodismos com restos de comida³¹⁹.

Um quadro cômico do espetáculo se dá através de um ser que lembra uma lagarta, composto por um volumoso traje tubular multicolorido. No ato, ela dança alegremente ao som da música com o seu corpo flexível, se contorcendo, girando e se debatendo através de seus membros elásticos cujas molas helicoidais se esticam e se deformam com a ajuda da gravidade e de seu próprio impulso (figura 53). Isto resulta na formação alternada e constante de figuras com aspecto por vezes humanoide, insectoide ou até mesmo abstrato, o que justifica a mera nomeação do ser de “criatura”. Há, portanto, um jogo de percepção onde se procura decifrar a orientação física por parte do ator que a manipula furtivamente, cuja série de fragmentações e inversões corporais potencializam este efeito de despistar enigmaticamente o olhar do espectador.

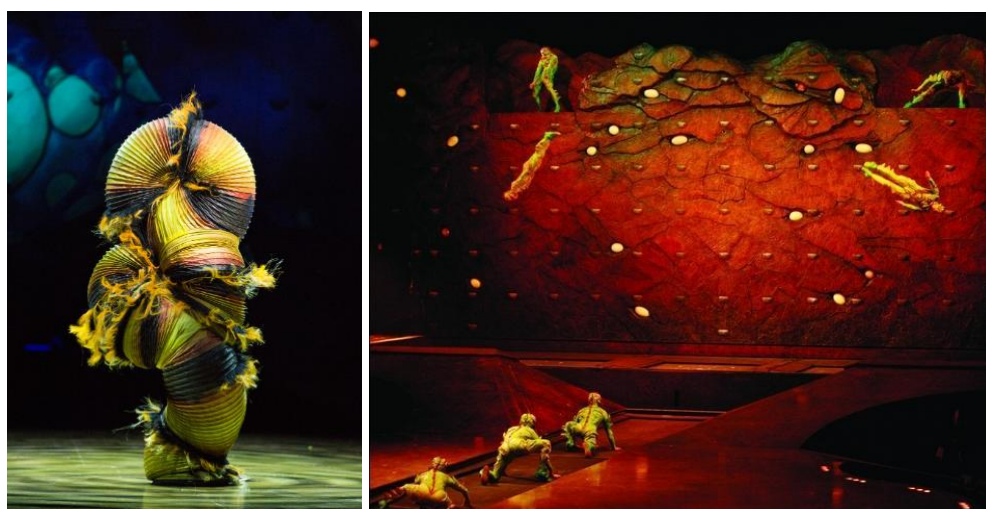
Um corpo voador leve e ágil é destacado na cena dos grilos. Uma dúzia de atores correm e saltam por aparelhos infláveis como o *tumble track*³²⁰ e elásticos como o trampolim, cujas superfícies flexíveis proporcionam velocidade, sustentação e impulso para o voo destas

³¹⁸ <https://www.richasi.com/Cirque/OvO/act02.htm>

³¹⁹ <https://www.richasi.com/Cirque/OvO/actX4.htm>

³²⁰ O *tumble track* é uma plataforma elástica em formato retangular e longitudinal.

criaturas (figura 54). Eles se arremessam em direção a uma parede vertical, que atua como um ninho, um formigueiro gigante onde escalam e se deslocam perpendicularmente ao chão através das agarras fixas a superfície. Eles alternam entre a parede e os trampolins com movimentos que incluem piruetas e inversões de técnicas esportivas de ginástica e de *trampwall*³²¹, enfatizando o alçar de voo de aspecto ricocheteado destes insetos. O grupo dos grilos também possuem tem seus membros multiplicados exponencialmente através de pernas extras e descartáveis anexadas na cintura e tornozelos dos atores, o que proporciona a sensação de um inseto com seis patas e a impressão de uma verdadeira infestação. O figurino, vividamente esverdeado e revestido de plástico para dar uma aparência de casca dura típica da carapaça desses artrópodes, confere uma superdimensão corporal que auxilia o espectador na ilusão de seres com tamanho de humanos.



Figuras 53 e 54: à esquerda, cena da “criatura”³²²; à direita, o número dos grilos³²³.

Desta forma, as corporeidades invertidas nestes exemplos são tomadas como ações comportamentais típicas de determinadas classes de animais, onde a postura bípede, consumadamente humana, se torna a exceção. Entretanto, elementos como maquiagem, figurino e cenografia também contribuem contextualmente na construção figurativa e narrativa animalesca, onde os artistas circenses não precisam transformar ou se afastar de seus movimentos “técnicos” habituais. Os movimentos acrobáticos destacam, por si só, um outro corpo com diferentes anatomias e qualidades físicas e relações com a força da gravidade que

³²¹ *Trampwall* é uma técnica que relaciona uma superfície de trampolim a uma parede vertical.

³²² <https://www.richasi.com/Cirque/OvO/act06.htm>

³²³ <https://www.richasi.com/Cirque/OvO/act11.htm>

compõem uma licença poética onde pode-se acreditar crivelmente que estamos diante de um inseto que voa e pousa invertido sobre a haste de uma planta, por exemplo.

Entretanto, se retirasse estes elementos imagéticos externos ao corpo do ator, se testemunharia, de forma geral, um acrobata fazendo uma rotina habitual. Desta forma, o meu olhar teatral sobre a ação circense em direção a uma criação dramatúrgica problematiza a dificuldade, ainda que justa e compreensível, da transformação de um movimento em uma dimensão exageradamente virtuosa. Há variados níveis de virtuosismo que conferem diferentes camadas de desprendimento de uma certa dependência do visagismo cênico. O desafio para as formas de se fazer circo que focam somente na habilidade é, em suma, o significado, cujos corpos que superam os limites do que a sociedade espera devem interrogar quais questões essas habilidades abrem e como elas permitem ao artista explorar semânticas intrínsecas à natureza dos conhecimentos físicos que usam³²⁴. Uma das saídas encontradas nestas encenações é uma atuação por meio de mimetizações animais performadas nos espaços “entre” as demonstrações de movimentos de virtuosidade. Entretanto, o mais interessante, “teatralmente” falando, são as ideias onde as corporeidades invertidas são dramaticamente justificadas enquanto ações intimamente ligadas ao comportamento animalesco, visto, por exemplo, através dos bonecos de tamanho humano que são projetados para acentuar a proficiência acrobática dos artistas ao mesmo tempo que mantêm os movimentos naturais dos animais. Assim, a direção assinada por artistas teatrais e da dança como Lepage e Colker conferem uma outra perspectiva e nível de teatralidade à encenação.

Corporeidades invertidas como processo de animalização

Enquanto os exemplos anteriores se embasaram nas corporeidades acrobáticas enquanto representação ilusória de um animal, elas também podem auxiliar a representar imageticamente ou compor o comportamento de seres híbridos ou zooantropomórficos, como figuras fantásticas e mitológicas. É como se as criaturas shakespearianas como as fadas em “Sonho de uma noite de verão” às bruxas de “Macbeth” fossem compostas em dimensão acrobática, assim como o fauno de Nijinsky em *L’après-midi d’un faune*³²⁵. Há outros casos em que as corporeidades animais servem de inspiração para a composição de personagens. Aqui, elas permanecem

³²⁴ EVANS, Mark. Performance, movement and the body. London: Red Globe Press, 2019, p. 91-93.

³²⁵ Vaslav Nijinsky (1889-1950) foi um bailarino e coreógrafo russo. Ele foi celebrado por seu virtuosismo e pela profundidade e intensidade de suas caracterizações e foi admirado por seus saltos que desafiavam a gravidade. O balé “L’après-midi d’un faun” (1912) descreve um jovem fauno que conhece várias ninfas e começa a flertar e persegui-las.

essencialmente humanas, no entanto, apresentam diferentes níveis de traços animais em sua figura ou no comportamento. As referências ao universo imagético animal já podem aparecer à nível pré-expressivo, sendo comuns no treinamento do ator através do processo de reorganizar as estruturas e relações corporais humanas em busca de uma fisicalidade e comportamento extracotidianos ou que se aproximam a estes seres da fauna.

Para Lecoq, por exemplo, não se trata de representar as capacidades excepcionais destes seres, mas de reencontrar seus movimentos elementares e orgânicos: a flexibilidade vertebral é buscada por analogia aos movimentos do gato, o trabalho das omoplatas vem do tigre, o alongamento da coluna vem do suricato e a referência ao cachorro nos movimentos do pescoço e da cabeça³²⁶. Assim, os movimentos acrobáticos podem lembrar dinâmicas animais e ser tomadas como sugestão figurativa, como os exercícios do “salto do tigre”³²⁷ em Grotowski, que estimulava a justificação de cada elemento com uma imagem precisa, real ou imaginária. A *Commedia dell'arte* é um gênero teatral que se utilizou significativamente de princípios zoomórficos na construção de suas máscaras, onde tipos como Arlequino e Pantalone são frutos do cruzamento entre gato e macaco, peru e galo, respectivamente³²⁸. Assim, a forma de agir destas figuras são contaminadas por trejeitos do animal de origem da máscara: o ator que interpreta Arlequino, por exemplo, possui características felinas e simiescas manifestadas através da dimensão acrobática em seu comportamento enérgico e ágil que culminam em uma série de pequenos ou grandes saltos.

Desta forma, a corporeidade animal serve de inspiração para a construção de personagens que exibem proveniências em determinadas qualidades corporais. Algumas figuras heroicas, como o árabe Aladdin, é geralmente retratado como um jovem, que, por habitar as ruas, possui agilidade, esperteza e astúcia semelhantes ao seu macaco de estimação. Os primatas também são convocados na lenda de Tarzan, uma criança que, por ser criada na selva africana por símios, desenvolve eximamente habilidades físicas como força e velocidade. A maneira de representar tais excelências físicas e controle corporal quase absoluto associado a estas personalidades é, portanto, através da performance acrobática. Apesar de serem ficcionais, estes personagens são populares na indústria cultural dos teatros musicais, por exemplo. Assim, os

³²⁶ LECOQ, Jacques. O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010, p. 139.

³²⁷ O “pulo do tigre” é um “rolamento mergulhando a cabeça. Com ou sem corrida preparatória, braços estendidos, pular sobre um obstáculo em cambalhota, caindo sobre um ombro. Levantar-se com o mesmo movimento”. In: GROTOWSKI, Jerzy. Para um teatro pobre. Tradução de Ivan Chagas. 2a. edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011, p. 101.

³²⁸ FO, Dario. Manual mínimo do ator. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011, p. 38.

intérpretes que atuam em tais papéis devem ser atores-acrobatas ou ter o mínimo de conhecimento e prática de técnicas acrobáticas.

A transformação física do humano em animal também é um processo que pode ser evocado cenicamente. O diretor belga Jan Fabre³²⁹ coloca em suas produções esta transfiguração na performance de “Mount Olympus” (2015), onde os atores, à medida que pintam o rosto com maquiagem, se disformam em figuras animais³³⁰. O ator Dario Fo, em sua cena “A história da tigresa”, se baseia na interpretação de uma lenda de um fabulador e camponês chinês que executava rugidos e saltos para representar uma fábula que tem uma tigresa como protagonista. Fo se utiliza de artifícios da rapsódia (do gênero épico) e da representação (dramático) para alterar sua atuação entre o narrador da história e o próprio felino, cujas ações são gestualmente mimetizadas³³¹; a imprevisibilidade animal é tomada como poética através das constantes reviravoltas a nível de performance e de narrativa. Tal artifício é utilizado também na Ópera de Pequim, onde o ator, concomitante, narra o que está fazendo enquanto o faz: um sacudir leve de um leque, por exemplo, ao fazer alusão a um ganso, faz o espectador testemunhar o narrador da situação (o intérprete), desempenhar tanto o papel da personagem observando os pássaros quanto os animais sendo observados³³². Nestes exemplos, a transição de uma espécie a outra é enfatizada através da mudança de corporeidade.

O processo de animalização, ou seja, a transformação de um humano em animal, pode se dar através de um movimento acrobático, como aquele concretizado no ritual indígena mesoamericano do *nahual*. Para a epistemologia indígena pré-hispânica, a relação entre o ser humano e o animal é percebida sem uma distinção rígida, visto que se admite que cada pessoa tem um elo espiritual com um ser particular. A mitologia asteca contém inúmeras histórias que demonstram a transmutação de divindades, sejam elas temporárias ou permanentes, indicando que a metamorfose era um conceito profundamente enraizado em suas crenças. Nesta civilização, acreditava-se que alguns indivíduos eram dotados de certos poderes, dentre eles a capacidade de transformação voluntária em um animal. Os homens e mulheres que tinham essa habilidade chamavam-se também de *nahual*. Visto que o jaguar era tido como o animal símbolo desta sociedade (os combatentes de elite mexica eram os guerreiros-jaguar e o deus

³²⁹ Jan Fabre (1958-) é um artista multidisciplinar conhecido por suas contribuições ao teatro, à literatura e às artes visuais.

³³⁰ BELLOTTO, Lisandro Marcos Pires. Desnudamento do real: procedimentos cênicos adotados nas criações de Troubleyn e Rimini Protokoll. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2019, p. 84.

³³¹ FO, Dario. Manual mínimo do ator. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011, p. 224-254.

³³² RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 86-87.

Tezcatlipoca, criador do mundo e divindade da noite e da magia, era por vezes representado por este ser), a transfiguração de humano em jaguar era considerada a forma *nahual* mais poderosa entre toda a cosmologia mesoamericana.

A palavra *nahual* apresenta várias formas etimológicas originárias, que incluem significados como camuflar-se ou mascarar o rosto³³³, fazendo alusão ao disfarce ocasionado pela transformação e uso de máscaras no processo ritual; ou referências à feitiçaria, mas também a habilidade de fazer as coisas com astúcia, ardileza, discrição e engano³³⁴. Desta forma, o xamã *nahual* estava relacionado à mística e à magia não somente pela sua capacidade de modificar sua forma humana, mas por se expressar com habilidade e cautela para seduzir os outros com o intuito de obter seus próprios fins furtivamente e nas sombras. Assim como nas crenças multifacetadas astecas, os deuses eram brincalhões e trapaceiros³³⁵. Assim, é coerente associar a forma *nahual* do jaguar como a mais poderosa, visto que este ser era cultuado na cosmologia mesoamericana pela sua grande força, agilidade, capacidade predatória e versatilidade de caça na terra e na água, bem como durante o dia e à noite.

Registros etnohistóricos de práticas pré-hispânicas geralmente demonstram que os *nahuals* tinham uma origem sobrenatural ao nascer³³⁶ determinada pela data de nascimento, porém etnografias mais modernas indicam que o nahualismo era uma atividade que deveria ser aprendida de outros *nahuals* experientes³³⁷. Outras fontes ainda indicam a veracidade das duas versões, indicando a aprendizagem como um processo de adaptação devido às modificações nas práticas provocadas por perdas demográficas e mudanças sociais e territoriais ocasionadas com a conquista espanhola. Importantes *nahuals* podiam treinar grupos de aprendizes, os instruindo tradicionalmente nas artes do nahualismo, que incluíam, além do processo de animalização, proficiências como leitura de horóscopos, controle do clima, clarividência e

³³³ ALARCÓN, H. R. de. Tratado de supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios y de esta Nueva España. In: Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México, vol. 2. Mexico City: Ediciones Fuente Cultural, 1953, p. 28.

³³⁴ MOLINA, Alonso de. Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana. Mexico City: Editorial Porrúa, 1977, p. 63; SIMÉON, Rémi. Diccionario de la lengua nahuatl o mexicana. Mexico City: Siglo Veintiuno, 1997, p. 303-304.

³³⁵ GUTIÉRREZ, Gerardo.; PYE, Mary. Iconography of the Nahual: Human-Animal Transformations in Preclassic Guerrero and Morelos. In: The Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2010, p. 236.

³³⁶ GARIBAY, Ángel María. Magos y saltimbanquis. Appendix III to Historia general de las cosas de Nueva España, by Bernadino de Sahagún. Mexico City: Editorial Porrúa, 1989.

³³⁷ WEITLANER, Roberto J. Relatos, mitos y leyendas de la Chinantla. Serie Antropología Social 53. Mexico City: Instituto Nacional Indigenista, 1977; KAPLAN, Lucille N. Tonal and Nagual in Coastal Oaxaca, Mexico. Journal of American Folklore, 69(274), 1956, p. 363-368.

cura³³⁸. O nahualismo era ligado a um sistema mais amplo de crenças e poderes relacionados com o controle de elementos da natureza (como a chuva, o vento e os trovões), previsão do futuro, cura de doenças e associado à autoridade política e a cargos de lideranças.

Desta forma, o xamã *nahual* era um governante responsável por inúmeras funções e mediações sociais e sobrenaturais e que, ao assumir a forma de seu companheiro animal, apossava-se dos poderes primitivos e ancestrais destes grandes predadores. Mesmo que o processo de transformação for considerado como um evento ritualístico em que se acreditava verdadeiramente na animalização ou simplesmente um procedimento metonímico sofrido pelo sacerdote para canalizar seus saberes especiais através do uso de máscaras e vestimentas que personificavam seus companheiros animal, o emprego de uma fisicalidade acrobática é sugestivamente presente neste processo ritual. Aparentemente, parte do recurso de metamorfose envolvia a ação de saltar, com registros que apontam um número que varia de três³³⁹ ou sete³⁴⁰ vezes.

Um objeto arqueológico com um simbolismo complexo, encontrado na vila de San Pedro Aytec, México, parece evidenciar de forma concreta estas hipóteses da presença de movimentos de inversão (figura 55). A escultura, em seu lado anterior, retrata um indivíduo com os braços ao longo do corpo, com os cotovelos levemente flexionados e com as mãos no quadril. Um elemento-chave iconográfico é uma máscara perfeitamente ajustada ao rosto, que também cobre parte dos ombros e do peito. Existem duas tiras que circulam os dois lados da cabeça e encontram-se em um grande nó na parte de trás do crânio. A máscara apresenta traços felinos de jaguar, como os olhos arredondados, o nariz largo, grande lábio superior e lábio inferior ligeiramente curvado para baixo; as orelhas, por outra via, são realisticamente humanas. Na metade inferior da parte posterior da obra, visualiza-se, de forma invertida, outro rosto. Esta face apresenta semelhanças com a dianteira, como a boca e o nariz. Porém, é menos detalhada do que a sua faceta gêmea e possui diferenças principalmente em relação aos olhos, um tanto retangulares e com ranhuras curvas, e os braços, flexionados à frente com as duas mãos encontrando-se em frente ao quadril. Esta figura traseira não dispõe de pernas e pés, não se

³³⁸ GUTIÉRREZ, Gerardo.; PYE, Mary. Iconography of the Nahual: Human-Animal Transformations in Preclassic Guerrero and Morelos. In: *The Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2010, p. 37.

³³⁹ GALINIER, Jacques. *Pueblos de la Sierra Madre: Etnografía de la comunidad otomí*. Mexico City: Instituto Nacional Indigenista, 1987, p. 436.

³⁴⁰ PUIG, Andrés A. F. *El nahualismo y su expresión en la región de Chalco Amecameca*. Mexico City: Master's thesis, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1969, p. 4.

portando em pé sozinha, onde os feixes da máscara componentes da efígie dianteira criam a aparência de um pacote amarrado no lugar dos membros inferiores.



Figura 55: A estatueta de *San Pedro Aytec*³⁴¹.

O mais interessante da estatueta, entretanto, encontra-se na relação de combinação entre a parte de frente e de trás. Quando se inverte verticalmente a figura para frente ou para trás através de uma rotação, a segunda face surge de uma forma visualmente surpreendente. Os elementos anatômicos e decorativos usados na parte de trás da figura da frente são reutilizados para compor o visual da figura posterior: as cabeças passam a ter a função de sustentação associada aos membros inferiores, o espaço entre os pés da imagem da frente transforma-se na fenda do crânio da figura de trás, os cotovelos da representação dianteira tornam-se os ombros da estampa traseira e as amarras da máscara contidas nas costas de uma sugerem os dedos das mãos na outra.

Desta forma, pode-se interpretar que a dualidade presente na estatuária de San Pedro Aytec apresenta um humano mascarado e fantasiado pronto para começar a transformação animal. Deduz-se que a figura de trás representa a figura do xamã pronto para começar a transfiguração; e da frente, pela presença de feições felinas, alude a sua forma *nahual* de jaguar. Dado a esperta escolha da posição das faces do totem, orientadas não de costas uma à outra, a conversão de uma figura em seu duplo, portanto, deve ser performada através de uma inversão acrobática (virada, *flip*). Esta técnica de dois pontos de vista da mesma pessoa em uma superfície bidimensional pode ter a intenção de representar um indivíduo em movimento,

³⁴¹ GUTIÉRREZ, Gerardo.; PYE, Mary. Iconography of the Nahual: Human-Animal Transformations in Preclassic Guerrero and Morelos. In: *The Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2010, p. 236, p. 31.

potencialmente no ato de um giro acrobático³⁴² (*tumbling*) diante do observador³⁴³. As pistas visuais através desta representação bidimensional de uma ação física em escultura de pedra, em conjunto com relatos etnográficos, indicam que uma rotação era utilizada como um recurso corporal pelo xamã para se catapultar metaforicamente em seu jaguar *nahual* no processo ritual.

O movimento de inversão, portanto, através dos seus aspectos de desorientação perceptiva e ruptura visual tanto para o performer acrobata como para aquele que o assiste, permeia uma zona de liminaridade onde a literal reviravolta do corpo evoca, de forma concreta, uma transição de um elemento A, composto por determinada natureza (humana) em outro elemento B, de distinta essência (animal). Se, hipoteticamente, um espectador piscasse no momento do salto, o que ele contemplaria antes de fechar rapidamente os olhos certamente seria diferente depois de piscar, devido à agilidade da ação; até mesmo para aqueles que mirassem ininterruptamente esta atitude já seria difícil de captá-la com totalidade e detalhes, em razão da transgressão visual provocada pela rápida rotação. Por seu território de transição e passagem, os movimentos de inversão, especificamente, podem ser vistos aqui como geradores de um espaço limiar próprio dentro da já liminaridade da cerimônia ritual. É por intermédio da inversão corporal, precisamente, que decorria a transformação, pois também se contrariava a lógica de representação da esfera mundana e profana³⁴⁴. Assim, a ilusão que a transformação *nahual* desperta, naqueles que a testemunham, cria um efeito de surpresa e estranhamento que os desafiam a compreender acerca da legítima possibilidade deste fenômeno. Não encontrando justificativas plausíveis para o ocorrido, é compreensível que estas sociedades associem esta habilidade com instâncias sagradas e sobrenaturais assumindo uma forma animal.

³⁴² Na versão original do texto de referência em inglês, utiliza-se o termo *tumbling*, que não há uma tradução precisa na língua portuguesa.

³⁴³ GUTIÉRREZ, Gerardo.; PYE, Mary. Iconography of the Nahual: Human-Animal Transformations in Preclassic Guerrero and Morelos. In: *The Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2010, p. 236, p. 44.

³⁴⁴ TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. São Paulo: Vozes, 1974.



Figura 56: os contrastes da estatuária de *San Pedro Aytéc*: na esquerda, a visão anterior e à direita, a visão invertida posterior³⁴⁵.

O tema da transformação do humano em animal é comum no poema “Metamorfoses”, do Romano Ovídio, onde há os relatos como Diana que transforma Actéon em cervo ou Juno que transforma Calisto em urso. Entretanto, a novela “A Metamorfose” (1915), de Franz Kafka, apresenta a transfiguração humano-animal como elemento principal e condutor da trama. Conseqüentemente, as adaptações cênicas desta obra seguem as mesmas reflexões e problemáticas, pois ao se deparar imediatamente com o famoso trecho que abre o livro (“Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado numa espécie monstruosa de inseto”³⁴⁶), uma questão de teatralidade igualmente iminente se instaura: como Gregor se *parece*? Na montagem *Metamorphosis* (2023)³⁴⁷, da companhia de Teatro Físico inglesa Frantic Assembly³⁴⁸, com direção de Scott Graham e texto de Lemn Sissay, as corporeidades acrobáticas auxiliam na composição animalésca da protagonista. Para o diretor, as problemáticas da representação cênica da figura consistiam na grande popularidade da obra e a expectativa dos espectadores sobre o fenômeno transfigurativo³⁴⁹. Desta forma, a encenação, ao contrário do escrito literário, não apresenta diretamente Gregor em sua versão animal. Ironicamente, ao começo do espetáculo, se presencia um ser que se debate embaixo de um lençol, onde tudo leva a crer que seja ele, contudo,

³⁴⁵ GUTIÉRREZ, Gerardo.; PYE, Mary. Iconography of the Nahual: Human-Animal Transformations in Preclassic Guerrero and Morelos. In: *The Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica’s Preclassic Transition*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2010, p. 236, p. 31.

³⁴⁶ KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014, p. 13.

³⁴⁷ A peça foi assistida no dia 17 de novembro de 2023, no The Lyric Theatre, The Lowry, em Manchester (Reino Unido). A entrevista com o ator protagonista se encontra nos anexos.

³⁴⁸ Companhia com fundação em 1994 e baseada em Londres, é liderada pelo Diretor Artístico e cofundador Scott Graham e pelo Diretor Executivo Kerry Whelan.

³⁴⁹ GRAHAM, Scott. *Metamorphosis resource pack*. Disponível em: <https://www.franticassembly.co.uk/resources/metamorphosis-resource-pack> p. 7.

posteriormente revela ser sua irmã, Greta. Em sua primeira metade, a peça enfatiza, portanto, o *processo* de transformação.

No ato I, visualiza-se inicialmente vislumbres da vida de Gregor pré-metamorfose, onde ele abandona seus desejos e sonhos para sustentar a família e pagar as dívidas dos pais trabalhando como caixeiro-viajante. A rotina diária e cíclica é expressa através de sequências de movimentos em uma trajetória marcada que se repetem algumas vezes. Como um autômato, ele segue o mesmo ritual: levantar-se de manhã cedo, vestir-se, pegar a pasta e ir trabalhar, invertendo o processo ao voltar para casa à noite. À medida que a partitura física se refaz e que progride de ritmo, ela se condensa em poucas ações e perde a precisão formal gestual. Assim, a repetição simboliza a opressão laboral e funcionalista a qual ele é submetido. Reduzido ao cumprimento das suas responsabilidades profissionais, ansioso por garantir a sua progressão e atormentado pelo medo de cometer erros comerciais, ele é tomado pelos efeitos corrosivos da exaustão e atormentação a ponto de culminar em um colapso emocional e físico. Desta forma, a transfiguração de Gregor na encenação não é posta como inexplicável e imprecedente, mas sim como um longo e incontrolável processo social e político. Ele passa de um provedor a um fardo, o que muda a percepção que as pessoas têm dele, onde a figura que se compara a um “verme” torna-se uma expressão drástica de sua desprovida existência³⁵⁰.

Desta forma, assim como em múltiplas interpretações da obra literária, a metamorfose é interpretada metaforicamente, onde ele não se proclama um inseto, mas sim acorda para se descobrir *como* um³⁵¹. A relação paradoxal entre a consciência interior e sua materialidade exterior gera conflitos de ordem física, cujo processo de transformação se dá através da animalização. Inicialmente, a personagem é levada a beira da insanidade mental ao mesmo tempo em que projeções de formas de inseto aparecem no lugar de sua sombra, conferindo um prelúdio de sua metamorfose, até se transformar progressivamente em comportamentos de natureza insectoide. Apesar de ser comumente descrito como uma barata, a referência exata do tipo de animal é incógnita e ambígua, visto que o próprio Kafka não nomeia um ser específico. No texto original em alemão, ele usa o termo *ungeziefer* (algo como “verme”), que se aplica no contexto popular a pessoas consideradas baixas e desprezíveis. Para o diretor, verme é muito mais poderoso pelas conotações destrutivas e parasitárias, especialmente quando o termo é aplicado a um ser humano³⁵². Desta forma, a corporeidade de Gregor não se refere a um animal

³⁵⁰ ALT, Peter-André. Franz Kafka: Der Ewige Sohn. Eine Biographie. C. H. Beck: 2008, p. 336.

³⁵¹ SOKEL, Walter. The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century Literature. Stanford: Stanford University Press, 1959, p. 47.

³⁵² GRAHAM, Scott. Metamorphosis resource pack. Disponível em: <https://www.franticassembly.co.uk/resources/metamorphosis-resource-pack> p. 7.

específico, mas é fisicamente monstruosa, pois para Graham, não se trata apenas de sua turbulência, mas também de sua percepção. A questão visual também era uma problemática para o autor, que sugeria uma leitura aberta ao insistir na ausência de ilustrações de Gregor. Isto impede do leitor ser tendencioso antes de ler: se ele não for enganado pela primeira frase e ainda pensar em Gregor como um ser humano, ele verá a história como conclusiva e perceberá que Gregor é vítima de sua própria degeneração³⁵³.

Gradualmente, as atitudes de Gregor se afastam de um comportamento humano em direção a uma animalidade na medida em que seu corpo expressa falas e gestos inteligíveis e indecifráveis, o que o distancia da comunicação e provoca repugnância com sua família. O evento da metamorfose em si é dado na cena em que, enrolado nos lençóis da cama, ele rasteja de forma oculta como um inseto em um casulo. Ao libertar-se, é acometido por crises provocadas por espasmos aleatórios que gera posturas abstratas que conferem fisicamente o processo transitório a uma corporeidade animal. À princípio, ele enfrenta dificuldades na sua nova forma, tendo que descobrir como se mover, dormir e comer com seu novo corpo. Ele sente angústia por sua impotencialidade, resultando em seu isolamento no seu quarto, agora uma espécie de toca.

O cenário, composto por um aposento que se assemelha a um dormitório (com cama, mesas de cabeceira, poltrona, espelho, luminária), se localiza em cima de uma estrutura elevada e é cercado perifericamente por grandes panos; em momentos-chave de intensidade dramática, o chão do quarto se desloca parcialmente, torcendo e esticando os tecidos presos a ele que conferem uma sensação de distorção espacial e temporal. Conforme Gregor começa a aceitar sua nova identidade e corpo, o espaço também parece se adaptar a ele. Assim, ações tipicamente insectoide de rastejar, saltar, escalar e se pendurar constituem seu novo repertório motor. Ele sobe nas paredes, se deslocando ágil e surpreendentemente em outros níveis do ambiente e estacionando em posições corporais invertidas (figura 57), principalmente em situações de fuga para tomar distância dos membros de sua família que invadem o quarto. A inversão corporal é vista como uma posição natural e inclusive benéfica, como retrata a novela:

(...) como forma de distração, adquiriu o hábito de caminhar em torno do quarto de um lado para o outro, ao longo das paredes e do teto, onde gostava particularmente de ficar pendurado. Isso era algo inteiramente oposto a andar sobre o assoalho. Sua respiração se tornava mais livre, percorria-lhe o corpo um movimento leve e ondulante, e ele se sentia tão exuberante que, de vez em quando, se deixava cair de

³⁵³ BERMEJO-RUBIO, Fernando. Truth and lies about Gregor Samsa. The Logic Underlying the Two Conflicting Versions in Kafka's *Die Verwandlung*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Volume 86, Issue 3, 2012, pp. 419–79.

propósito. Mas agora, sabendo como controlar o corpo, conseguir cair sem se machucar³⁵⁴.



Figura 57: em *Metamorphosis*, Gregor escala, anda e se posiciona invertidamente nas paredes e no teto, auxiliado pela estrutura cenográfica que possui espaço para o apoio firme das mãos³⁵⁵.

Desta forma, as corporeidades invertidas se tornam habituais na fase pós-metamorfose. Em uma cena, o patrão de Gregor o visita, com o objetivo de cobrá-lo a voltar ao trabalho, entrando forçosamente no aposento e entrando em um embate físico com ele. Gregor escapa, e usando o homem de base, salta ao alto da luminária presa ao teto e fixa-se de cabeça para baixo (figura 58). Esta reação imprevisível é percebida por todos como hostil e serve como comprovação do estado estranho que ele se encontra. O objeto de iluminação se mostra um elemento dinâmico, à medida que ele permite um movimento de rotação, fazendo ele também girar de forma invertida; e cujo cordão de sustentação se desloca verticalmente, o que possibilita atingir diferentes níveis.



³⁵⁴ KAFKA, Frantz. *A metamorfose*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014, p. 79.

³⁵⁵ https://www.whatsonstage.com/news/frantic-assembly-releases-new-trailer-for-metamorphosis_1551605/

Figura 58: Em um momento de grande intensidade dramática, relativa ao embate físico entre Gregor e o seu patrão e família que invadem forçosamente o seu quarto, ele salta e agarra a luminária presa ao teto. Ele estaciona de cabeça para baixo, à medida que gira devido à estrutura dinâmica do elemento cenográfico³⁵⁶.

Ele se torna um artifício cenográfico basilar na constituição de sequências de movimento de Gregor, cuja relação corporal com o dispositivo luminoso, atuando como apoio ou sustentação, potencializa a emergência de ações invertidas de forma circular e pendular. Em uma das cenas, Greta, a única que parece o ajudar, traz comidas podres para Gregor se alimentar, cuja ação de comer é realizada invertidamente (figura 59). Assim, a corporeidade da protagonista na encenação tem um pé no universo insectoide e outro fora, alternando continuamente entre uma figura alegremente animal e grosseiramente humana que está simplesmente tentando ficar de pé – e os recursos ocultos do cenário auxilia nesta expressão. Visto que Gregor queria viver como um artista (isto é, como um *luftmensch*, alguém que vive no ar, elevado e flutuando livremente), aos olhos do mundo altamente respeitável e trabalhador ele é um “inseto desagradável”, assim ele acorda como um ser cujo ideal de felicidade é estar grudado no teto³⁵⁷.



Figura 59: tentativa de Greta de alimentar Gregor, sustentado invertidamente pela luminária. Fonte: captura de vídeo.

A corporeidade invertida parece ser um ponto em comum entre outras adaptações da novela de Kafka, que também se utilizam de uma dimensão acrobática para representar o corpo animalesco de Gregor. Na adaptação de teatro-dança da companhia inglesa *Royal Opera House* (2011) e dirigida por Arthur Pita, o conflito interno de Gregor provocado pelo corpo animalesco é evocado por meio da exacerbação da flexibilidade e amplitude de movimentos em ações de

³⁵⁶ <https://www.franticassembly.co.uk/productions/metamorphosis#gallery>

³⁵⁷ CORNGOLD, Stanley. Kafka's "Die Verwandlung": Metamorphosis of the Metaphor. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 3.4, 1970, p. 95.

contorção e jogos angulares dos membros com o chão que resulta em inversões corporais do bailarino (figura 60). Na encenação da companhia islandesa *Vestuport Theater* (2006), dirigida pela dupla David Farr and Gísli Örn Gardarsson, a corporeidade invertida é presente nas ações tipicamente associadas aos insetos como escalar, se pendurar e rastejar pelo teto, que contrasta com a verticalidade da postura humana e confere a natureza estranha do comportamento (figura 61).



Figuras 60 e 61, respectivamente: Gregor se contorce em posição arqueada na montagem da *Royal Opera House*³⁵⁸ e se sustenta invertidamente no espetáculo do grupo *Vestuport Theater*³⁵⁹.

Na montagem de Teatro Físico dirigida por Steven Berkoff (1969), as ações físicas dos atores são rápidas e altamente estilizadas através de influência da técnica corporal do mimo corpóreo, onde a cenografia, composta apenas por três bancos de metal pretos, permitia que o ator escalasse e se pendurasse de cabeça para baixo com o apoio das pernas e joelhos (figura 62). Na posição invertida, as abas de seu casaco se expandem ao ficarem suspensas sob ele, parecendo a carapaça blindada de um besouro³⁶⁰. Na produção da *Opera Australia* (2018) dirigida por Tama Matheson, a personagem de Gregor apresenta uma protuberância medonha nas costas composta por papéis comerciais, que faz referência ao incessante peso do trabalho à qual ele é submetido ao mesmo tempo que o esvoaçar das páginas alude às asas de besouros. Similar a uma gaiola que dialoga com a poética de aprisionamento de Gregor, o cenário de três níveis é composto de andaimes, plataformas e escadas mesclados com objetos cotidianos, por onde ele semelhantemente rasteja para debaixo da cama, escala paredes ou se pendura de cabeça

³⁵⁸ Captura da tela do espetáculo, que pode ser conferido na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=9kIZai79i48&t=4892s>

³⁵⁹ <https://www.nytimes.com/slideshow/2010/12/03/theater/20101203-metamorphosis-ss.html>

³⁶⁰ ALLEN, Andrew. Metamorphosis review. 2009. Disponível em: <https://fringereview.co.uk/review/edinburgh-fringe/2009/metamorphosis/>

para baixo no lustre³⁶¹ (figura 63). É interessante aqui que as posições inversas não limitam o ator de cantar potently as exigentes canções de estilo operístico.



Figuras 62 e 63: nas montagens do texto de Kafka por Steven Berkoff³⁶² e pela *Opera Australia*³⁶³, Gregor se pendura de cabeça para baixo auxiliado pelas estruturas cenográficas.

Desta forma, em vez de ser uma invenção da imaginação de um escritor, nestes exemplos de adaptação cênica, visualizamos a figura de Gregor de carne e osso, onde o processo de animalização decorrente de sua subsequente desintegração e resignação humana é potencializado por suas corporeidades invertidas. Independente do estilo de atuação, interpretar este papel requer uma prática física exigente para dar forma à visão fantástica de Kafka, o que torna o resultado muito mais real, paradoxal e trágico.

Desta forma, podemos depreender que as corporeidades invertidas potencializam uma expressão animalesca, seja através da representação de personagens que são animais (como visto em “Ká” e “OVO”), onde se propõe uma leitura com um certo nível de literalidade; ou de personagens que ainda conservam aspectos da corporeidade humana, seja através de pessoas que possuem capacidades físicas grandiosamente proficientes que lembram uma fisicalidade animal (“Tarzan”, *Commedia dell’arte*) ou de seres híbridos, como figuras metade humana e meio animais (*L’après-midi d’un faune*) e papéis que alternam entre estas duas camadas de existência física (*Metamorphosis*, “A história da tigresa”), o que permite uma margem poética na interpretação receptiva. Os movimentos de inversão podem denotar o processo de transformação, seja ele único e rápido (ritual *nahual*) ou de forma variada e lenta (*Mount Olympus*, *Metamorphosis*). Na representação de uma personagem animal, elementos cênicos como figurinos, maquiagens e máscaras podem conferir camadas extras que reforçam o aspecto

³⁶¹ PARRIS, Simon. Opera Australia: Metamorphosis review. 2018. Disponível em: <https://simonparrismaninchair.com/2018/10/26/opera-australia-metamorphosis-review/>

³⁶² <https://www.photostage.co.uk/stock-photo-metamorphosis-by-franz-kafka-staged-by-steven-berkoff-br-l-r-linda-photostage-image00100296.html>

³⁶³ <https://operachaser.blogspot.com/2018/10/awakened-by-opera-australia-brian.html>

de ilusão imagética; enquanto personagens que mantêm uma forma humana, mas com inspiração animal, muitas vezes sem o auxílio do visagismo, focam mais nas ações comportamentais ou no processo de animalização propriamente dito.

Desta forma, as posturas e movimentos acrobáticos auxiliam no afastamento da figura humana através de um processo de desorganização e reconfiguração anatômica e biomecânica do corpo do ator. A deformação em direção à animalização faz aparecer e ressaltar configurações corporais que tornam visíveis sua arquitetura física através de combinações musculares contrárias, esgarçamento das articulações e desalinhamentos ósseos que ressaltam fragmentos específicos³⁶⁴. Entretanto, assim como a problemática encontrada pelo movimento simbolista nas vanguardas teatrais, não é possível fugir da figura corporal essencialmente humana do ator. Por mais que ela se deforme, inverta ou tenha a intenção de ser outra coisa através da forma de se utilizar o corpo mais afastada da natureza cotidiana possível como as técnicas acrobáticas, ela é e nunca deixará de ser, em suma, humana, com as suas especificidades e limitações das estruturas anatômicas e cognitivas que nos distanciam muito de uma corporeidade animal. Desta forma, a atuação, por mais que represente figuradamente uma personagem que é, literalmente, um animal, não tem a intenção integral de *ser* um animal, mas sim *parecer como* um; o objetivo não é imitar ou descrever, mas sim sugerir, indicar, subentender e fazer imaginar³⁶⁵.

Por outro lado, os movimentos acrobáticos podem auxiliar a representar seres que mantêm uma fisionomia ou comportamento essencialmente humano, mas com algumas características corporais aumentadas ou exageradas a ponto de ultrapassar os limites impostos pela natureza humana. Os movimentos são vistos aqui como “impossíveis” de serem executados por uma anatomia ou biomecânica corporal terrena. Entretanto, a impossibilidade é relativa, pois uma posição muito anormal, mesmo que altamente restrita a uma extrema minoria de indivíduos, pode ainda ser fisicamente possível. Contudo, para uma pessoa “comum” aquilo é tão extraordinário e impressionante a ponto de achar que a única explicação plausível se encontra em uma justificativa para além do racional. Isto revira as estruturas dos sistemas baseados em crenças ou que lidam com a matéria além da percepção a olho nu do espectador. Desta forma, alguém que se encontra de cabeça para baixo pode ter “justificativas” a níveis espiritual, divino, religioso, psicológico ou para além das leis da física mundanas. Assim como

³⁶⁴ BELLOTTO, Lisandro Marcos Pires. Desnudamento do real: procedimentos cênicos adotados nas criações de Troubleyn e Rimini Protokoll. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2019, p. 86.

³⁶⁵ FO, Dario. Manual mínimo do ator. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011, p. 268.

Gregor, as corporeidades invertidas podem se encontrar em êxtase, um estado de quem se encontra como que transportado para fora de si e do mundo sensível.

2.2. Corporeidades invertidas como princípio extático: Grotowski, o gênero do terror.

Por que dançamos? Para honrar os deuses? Para obter um favor especial? Ou agradecer? Danças agrárias, danças de fertilidade, danças de caça, danças de pesca? Danças para fins profiláticos? Danças encantatórias? Dançamos para induzir o transe extático? Ou, pelo contrário, a dança é resultado do transe? A dança é um fenômeno de integração ou desintegração mágica: assimilação do dançarino ao Divino ou despersonalização do êxtase, expulsando o ser para fora de si?³⁶⁶

Neste subcapítulo, será abordado como as corporeidades invertidas atuam cenicamente enquanto expressão física de um estado alterado de consciência. O princípio de um corpo em estado de êxtase pressupõe uma condição psicofísica alterada em forte ou em sua máxima potencialidade, cujos movimentos acrobáticos auxiliam na representação da manifestação extática que se dá no e através do corpo da personagem. A inversão do corpo neste contexto será discutida enquanto anormalidade do estado psíquico interior ou manifestação de uma possessão por um ser exterior. A primeira se refere a uma desregulação da sanidade mental de uma personagem, podendo ser conferida principalmente nas figuras de certas encenações de Grotowski; enquanto a segunda indica uma circunstância em que a personagem se encontra sob o efeito de forças externas, difundidas majoritariamente em obras cinematográficas do gênero do terror. Em ambas as situações cênicas, as corporeidades invertidas têm a finalidade de afastar-se da naturalidade da fisicalidade e de comportamento cotidianos para provocar no espectador sensações de distanciamento, estranheza, antipatia ou repulsão.

Corporeidades invertidas como anormalidade do estado psíquico

As corporeidades invertidas podem representar cenicamente determinado nível de alteração ou anormalidade do estado psíquico. Geralmente, a perda ou a limitação das capacidades mentais “regulares” de uma personagem possuem justificativas psicopatológicas que as fazem ser tomadas por sensações arrebatadoras e limítrofes como delírio, alucinação, distúrbio, paranoia ou psicose. As condições de insanidade ou de loucura instauradas ou em potencial se refletem no controle corporal das figuras, que podem apresentar inversões. Estas podem ser oriundas de uma influência externa, como em uma possessão; ou uma desregulação

³⁶⁶ CAZENEUVE, Jean. *Les Danses sacrées: [Anthologie]* : Egypte ancienne, Israël, Islam, Asie centrale, Inde, Cambodge, Bali, Java, Chine, Japon. Paris: Éditions du Seuil, 1963, p. 10.

ou distúrbio interno das competências racionais, como na cena de “Os banhos: drama em seis atos com circo e fogos de artifício” (1929), do dramaturgo russo Vladimir Maiakovski, em que o arrogante, narcisista e autoritário Pobiedonóssikov se encontra louco de cabeça para baixo: o absurdo do discurso transformou-se no próprio absurdo da situação³⁶⁷.

As encenações de Jerzy Grotowski fornecem bons exemplos como as corporeidades invertidas são justificadas neste contexto de anormalidade da condição psíquica, onde muitas personagens se encontram em situações extremas e estados extáticos. Em “Kordian” (1962)³⁶⁸, baseada no drama de mesmo nome do polonês Juliusz Słowacki, a história da personagem que dá título à peça é situada dentro de um hospital psiquiátrico. Grotowski desintegra o espaço teatral convencional do palco italiano ao criar um espaço de performance uniforme, onde os espectadores se inserem no interior da área cênica. Em conjunto aos atores e camufladas entre eles, as testemunhas são incorporadas à cena para além de um ambiente físico compartilhado e trancado por grades. Elas são tratadas igualmente como pacientes do hospício e passam a ser referenciadas como tais, onde os performers só se distinguem quando as ações são conduzidas. A cenografia, construída para sugerir uma sala manicomial, é composta por diversas camas individuais e beliches (figura 64). Para além de sua composição aparente de um aposento de descanso, estes elementos se tornaram, no processo criativo de montagem, praticáveis onde os atores podiam explorar estruturas de dois ou mais planos. Com isso, estes equipamentos potencializam formas peculiares de movimentação e ocupação do espaço estritamente ligados ao estilo de atuação dos atores, que se associam continuamente a uma dimensão acrobática³⁶⁹.

³⁶⁷ GROTOWSKI, Jerzy. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 44.

³⁶⁸ Kordian, segundo Juliusz Słowacki. Adaptação e direção: Jerzy Grotowski; arquitetura: Jerzy Gurawski; figurinos e objetos de cena: Lídia Minticz e Jerzy Skarżyński; assistente de direção: Rena Mirecka; direção literária: Ludwik Flaszen. Atores: Zygmunt Molik (Doutor, Satanás, Guardião do jardim, Papa, Czar, Desconhecido). Antoni Jaholkowski (Guardião, Presidente), Zbigniew Cynkutis (Kordian). Rena Mirecka (Bruxa, Laura), Maja Komorowska e Ewa Lubowiecka (Segunda Bruxa, Violeta), Ryszard Cieslak (Primeiro Louco, Mefistófeles. Gregório, Padre, Imaginação), Andrzej Bielski (Velho, Medo), Aleksander Kopczewski (Segundo Louco, Gregório). Opole, Teatro das 13 Filas, 13 de fevereiro de 1962.

³⁶⁹ FLASZEN, Ludwik. Os Antepassados e Kordian no Teatro das 13 Filas. In: GROTOWSKI, Jerzy. Op. Cit., p. 81.

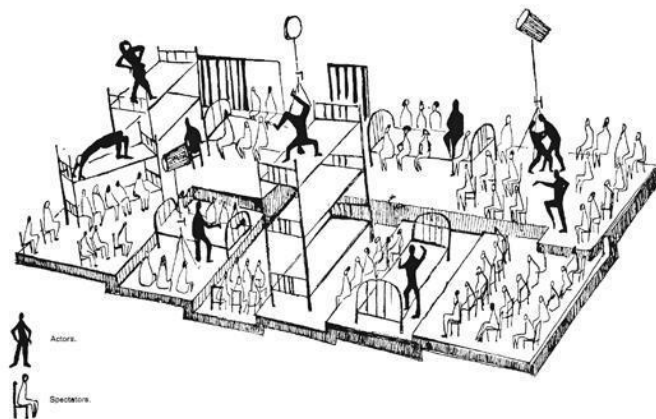


Figura 64: concepção espacial de “Kordian”. Os atores são representados pelas figuras preenchidas, enquanto os espectadores são marcados por aquelas destacadas em branco. É possível visualizar corporeidades invertidas no beliche localizado mais à esquerda da figura, em uma posição de “ponte”; e na treliche bem ao centro da imagem um ator é representado fazendo uma parada de cabeça ou de mãos³⁷⁰.

As pessoas, sentadas nos próprios leitos ou ao lado deles, tinham o privilégio de experienciar o espetáculo com muita proximidade. As situações, desenroladas por entre e sobre as camas fazem com que o público presente obtenha pontos-de-vista mutáveis e ocasionalmente surpreendentes (figura 65). Desta forma, Grotowski coloca em cena não somente as corporeidades dos atores sob outra perspectiva, mas também a encenação propriamente dita. Portanto, a atuação, com seus movimentos de inversão, e a *mise-en-scène*, com suas ações em variados níveis e distâncias, seguem o propósito duplamente comum de oferecer diferentes ângulos sobre uma mesma ação - em outras palavras, um princípio cênico e dramaturgicamente de natureza essencialmente acrobática.



³⁷⁰ GROTOWSKI, Jerzy. Para um teatro pobre. Tradução de Ivan Chagas. 2a. edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011, p. 126.

Figura 65: O médico trata um de seus pacientes de cabeça para baixo, cercado por espectadores. As ações em corporeidades invertidas e as diversidades de níveis e distâncias fornecem uma combinação múltipla de pontos-de-vista sobre uma mesma ação, um princípio de caráter fundamentalmente acrobático e que proporciona uma experiência única a cada espectador. Foto: Edward Weglowski³⁷¹.

Os eventos que sucedem a narrativa foram representados por uma sequência de devaneios, memórias e fantasias dos pacientes, sob os cuidados de um médico responsável que, apesar de ser racional, é também charlatão e diabólico. Ele atua como se fosse um prestidigitador, ameaçando as vítimas com seus experimentos de práticas hipnóticas, como se lhes pedisse que sonhassem de olhos abertos e sendo cúmplice de seus pesadelos. No início do espetáculo, presencia-se os lamentos de dois loucos, um dos quais acredita ser a cruz do martírio de Cristo, enquanto o outro acredita ser Atlas, o gigante que sustenta a abóbada celeste. Ambos permanecem em bizarras poses catatônicas, no alto e abaixo do teto, enfatizando com a postura o delírio heroico³⁷². As ações acrobáticas de Kordian também são consideradas sintomas de sua loucura, incluindo tentativas de contorções ao liberar-se de uma camisa de força. Elas são consequência máxima da série de impulsos interiores, que se revelam exteriormente através da esfera visível e atingem uma dimensão psicofísica. Portanto, as corporeidades invertidas na encenação de Kordian obedecem a uma instauração de insanidade nas personagens à medida que expressam uma outra dimensão de realidade psicológica. A inversão corporal colocará os indivíduos em situações-limítrofes (*grenzerfahrung*)³⁷³, onde o corpo e psiquismo são expostos ao extremo e, portanto, vivencia-se as fronteiras psicológicas e/ou físicas. Desta forma, se encontrar nos limites do corpo em posições invertidas simbolizam estar nas fronteiras do real e do espiritual, do mundo e do divino, de si e além de si, gerando estados alterados de consciência.

³⁷¹ GROTOWSKI, Jerzy. Para um teatro pobre. Tradução de Ivan Chagas. 2a. edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011, p. 189.

³⁷² FLASZEN, Ludwik. Os Antepassados e Kordian no Teatro das 13 Filas. In: GROTOWSKI, Jerzy. Op. Cit., p. 82.

³⁷³ LIPP, Thorolf. Gol - das Turmspringen auf der Insel Pentecost in Vanuatu: Beschreibung und Analyse eines riskanten Spektakels. Dissertation an der Fakultät für Kulturwissenschaften Bayreuth: Universität Bayreuth, 2007.

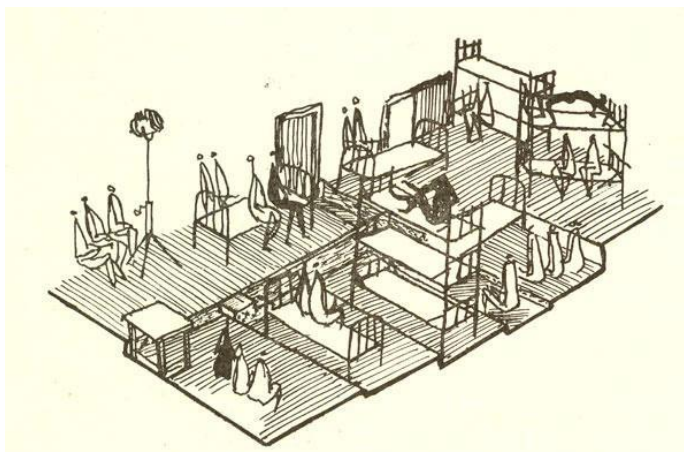


Figura 66: no canto superior direito, sobre a beliche, é possível visualizar um ator em posição da “ponte”, uma corporeidade relacionada a instabilidade do estado psíquico de uma personagem-paciente³⁷⁴.

Grotowski também trabalhou com o aspecto do distúrbio associado a um corpo invertido em “A trágica história de Doutor Fausto” (1963)³⁷⁵, baseado na obra homônima do inglês Christopher Marlowe. A ação dramática se desenrola através da figura e do mito de Fausto, que, em seu leito de morte, organiza um banquete de despedida no refeitório de um monastério ao longo que relembra e conta episódios de sua vida. A cenografia consiste em duas fileiras paralelas de plataformas, levemente separadas, e uma outra no topo, disposta perpendicularmente as outras, formando uma configuração em “T”. Os espectadores sentavam-se ao longo das longas mesas simétricas, posicionando-se em um nível inferior aos atores; assim, como em *Kordian*, eles participam da ação dramática como os convidados da última ceia e contemplavam as cenas através de um jogo “acrobático” baseado na multiplicidade dos pontos-de-vista cênicos.

Na cena dez, que reconta o batismo de Fausto, o espaço entre as duas longas mesas se transforma em um rio, no qual ele quase se afoga ao mergulhar de cabeça para baixo. A inversão é desconfortável à medida que ela demonstra a relutância da figura em converter a sua fidelidade à Deus e explicita a natureza blasfêmia de sua promessa. Na cena seguinte, Fausto dita em voz alta o seu contrato com Mefistófeles, mas no esforço para suprimir a dor que o atormenta, arranca suas vestimentas em um ato de espécie de auto estupro³⁷⁶ e acaba rolando lateralmente

³⁷⁴ Enciclopédia virtual do Instituto Grotowski. Disponível em: <https://grotowski.net/en/media/galleries/jerzy-gurawski-projects-05>

³⁷⁵ A Trágica História do Doutor Fausto, segundo Christopher Marlowe. Adaptação e direção: Jerzy Grotowski. Cenografia: Jerzy Gurawski. Figurinos: Waldemar Krygier. Assistente de direção: Eugenio Barba. Elenco: Zbigniew Cynkutis (Fausto), Rena Mirecka e Antoni Jahołkowski (Mefistófeles), Ryszard Cieślak (Wagner, Valdes, Benvolio), Maciej Prus e mais tarde Mieczysław Janowski (Jacob), Zygmunt Molik (Velho, Bartek), Andrzej Bielski (Cornelius, o Cardeal, Imperador Friedrich), Tune Bull (Helena de Troia). Opole, Teatro Laboratório das 13 Filas, 23 de abril de 1963 (primeira representação na Polônia).

³⁷⁶ BARBA, Eugenio. Dr. Fausto: montagem do texto. In: GROTOWSKI, Jerzy. Para um teatro pobre. Tradução de Ivan Chagas. 2a. edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011, p. 67.

em direção ao vão entre as mesas. Ele se salva agilmente da queda segurando-se em uma posição invertida, simbolizando um ato de entrega e devoção de corpo e alma ao seu pacto com o diabo (figura 67). Ainda ao final do espetáculo, Mefistófeles leva Fausto ao inferno (o mundo inferior, ou seja, o universo invertido) carregando-o sobre os ombros e segurando-o pelos pés. Assim, a cabeça do santo está voltada para baixo em uma corporeidade invertida, com as mãos arrastando-se no chão à medida que é afastado para longe. Desta maneira, ele se transporta à sua condenação eterna como um animal sacrificado ou como quem é arrastado para a cruz³⁷⁷.



Figura 67: Zbigniew Cynkutis como Dr. Fausto na cena da leitura da carta, onde ele cai no vão entre as mesas³⁷⁸.

A imagem de uma pessoa sendo carregada em inversão corporal por outra é vista também no espetáculo *Akropolis* (1962)³⁷⁹. Grotowski parafraseia poeticamente o texto épico homônimo de Wyspiański Stanisław para um campo de extermínio. As personagens-prisioneiras, durante as pausas no trabalho, se entregam aos devaneios e reencenam grandes momentos da história cultural. Como em “Dr. Fausto” e “Kordian”, o público e os atores compartilham um mesmo espaço, entretanto, a proximidade física tem aqui o propósito divergente de criar, paradoxalmente, uma atmosfera de distância absoluta na medida em que os atores negam a presença do público através do seu comportamento e o cenário gera a impressão de um mundo estranho e hostil. Na cena que remete à passagem bíblica da luta de Jacó com um anjo, o embate é simbolicamente evocado entre dois prisioneiros, onde o primeiro está

³⁷⁷ BARBA, Eugenio. Dr. Fausto: montagem do texto. In: GROTOWSKI, Jerzy. Para um teatro pobre. Tradução de Ivan Chagas. 2a. edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011, p. 71.

³⁷⁸ Captura de tela de um trecho online do espetáculo. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=WOLYehzGtEE>

³⁷⁹ *Akropolis*, com as palavras de Stanisław Wyspiański (Variante I). Adaptação: Jerzy Grotowski; direção: Józef Szajna e Jerzy Grotowski; arquiteto: Jerzy Gurawski; diretor-assistente: Eugenio Barba; direção literária: Ludwik Flaszen. Atores: Maja Komorowska, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Antoni Jaholkowski, Ryszard Cieslak, Andrzej Bielski. Opole, Teatro Laboratório das 13 Filas, 10 de outubro de 1962.

ajoelhado e apoia nas costas um carrinho de mão, dentro do qual está o segundo, pendurado inclinado e inversamente de costas (figura 69). Quando Jacó tenta livrar-se sucessivamente da sua carga, o Anjo bate repetidamente com a cabeça no chão³⁸⁰. A oposição de suas disposições corporais cria um quadro espelhado de complementaridade entre as personagens, que não podem escapar de seus delírios e de umas às outras.



Figuras 68 e 69: à esquerda, devaneios dos prisioneiros; à direita, luta entre Jacó e o Anjo (Zbigniew Cynkutis e Zygmunt Molik) em “Akropolis”. Foto: Teatro Laboratório³⁸¹.

Desta forma, Grotowski se interessava na adaptação de grandes clássicos para criar peças através da abordagem de mito da consciência coletiva para combinar princípios paradoxais, como fascinação e negação, aceitação e rejeição e profanação e adoração. Os estados sucessivos de contradições e recíprocas antíteses atacam os arquétipos e assim fazem vibrar toda a cadeia de tabus, de convenções e de valores consagrados da sociedade. Portanto, as alusões litúrgicas no modo de falar e no gesto, como de forma acrobática, eviscera o espectador das suas imagens habituais e o faz, através do contraste das oposições, perceber suas relatividades e bizarras. As corporeidades invertidas associadas à estados extáticos e alterados das personagens se constitui como um dos elementos das encenações grotowskianas, que almeja, teatralmente, revirar de cabeça para baixo as visões de mundo do público:

A atuação teatral e o jogo não constituem naturalmente um fim em si. A sua função é romper as convenções existentes, as ideias sobre a realidade, os fósseis mentais, descobrir semelhanças secretas e surpreendentes. Disso deriva a mistura de coisas solenes com o jogo, de trágico e grotesco, de seriedade do rito com a criancice e com

³⁸⁰ FLASZEN, Ludwik. Akropolis: tratamento do texto. In: GROTOWSKI, Jerzy. Para um teatro pobre. Tradução de Ivan Chagas. 2a. edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011, p. 51.

³⁸¹ GROTOWSKI, Jerzy. Para um teatro pobre. Tradução de Ivan Chagas. 2a. edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011, p. 57.

a acrobacia. Os contrários se constituem em uma qualidade nova, em uma estrutura que é a metáfora do destino humano³⁸².

Através destes exemplos, é possível depreender que Grotowski coloca em cena cenários e circunstâncias que expõem o ser humano a condições de existência extremas. Suas personagens se encontram nos limites entre a sanidade e loucura ou a vida e a morte, sendo arrebatadas por fortes paixões e crises existenciais. Em uma linha sequencial lógica, situações *extremas* levam a estados de ser *extremos*, que conduzem a comportamentos *extremos*, que resultam em corporeidades *extremas*; assim, o emprego da dimensão acrobática é coerentemente justificado. Elas expõem que o mundo como o conhecemos é intolerável para se viver, portanto a redenção só pode ser alcançada indo contra as suas regras e negar aquilo que é inato. As figuras protagonistas de Grotowski, portanto, apresentam comumente uma poética paradoxal da rebeldia ao lutarem a favor de uma inversão das estruturas canônicas que governam o mundo. As ações acrobáticas, apesar de acontecerem em momentos específicos dos espetáculos, ocorrem em situações cruciais e pontuais que condensam as expressões físicas de resistência por oposição e de estados alterados de consciência. A combinação entre as ações dos atores em corporeidades invertidas, a abolição da separação espacial palco-plateia e a encenação baseada em princípios paradoxais cria uma natureza poética essencialmente acrobática e que influencia substancialmente na construção de sentido e de dramaturgia de suas encenações. Em geral, o princípio grotowskiano do *conjunctio oppositorum* parece resumir bem a ideia, compreendendo a necessidade de reunir forças opostas para criar um todo unificado³⁸³.

É interessante o uso das corporeidades invertidas no contexto cênico grotowskiano pois a contorção do corpo em posições inusitadas e acrobáticas é geralmente assumida por pessoas extasiadas durante ataques epiléticos associados à histeria. Em uma crise histérica, o corpo torna-se cataléptico e letárgico e pode produzir ações involuntárias ou automatismos devido às oscilações entre os estados clônico e tônico que se distribuem com forças antagônicas e de forma desigual pelo corpo. Isto faz com que uma pessoa assuma diferentes posições corporais distorcidas a partir da contorção dos membros e do tronco, que podem atingir uma dimensão acrobática (figura 70). Elas se constituem em uma erupção corporal absente de sentido que levou à tendência a perceber os movimentos assimétricos como patológicos. O médico francês

³⁸² FLASZEN, Ludwik. Os Antepassados e Kordian no Teatro das 13 Filas. In: GROTOWSKI, Jerzy. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 59-60.

³⁸³ GROTOWSKI, Jerzy. Towards a Poor Theatre. Ed. Eugenio Barba. New York: Simon and Schuster, 1968, p. 128.

Jean-Martin Charcot, através de suas experiências no *Hôpital de la Salpêtrière* de Paris, foi um dos primeiros responsáveis pela investigação científica de distúrbios marcados por movimentos espasmódicos involuntários enquanto índice da presença de uma doença corporal materialmente reconhecível. Entretanto, a análise aqui não recai sob uma investigação médica, mas sim proponho seguir Charcot na condução de uma análise dramática, examinando a coreografia de sujeitos históricos que exibem movimentos histéricos, e o contexto dentro do qual tais formas corporais surgem em uma espécie de *mise en scène* discursiva e histórica³⁸⁴, como faz Grotowski.

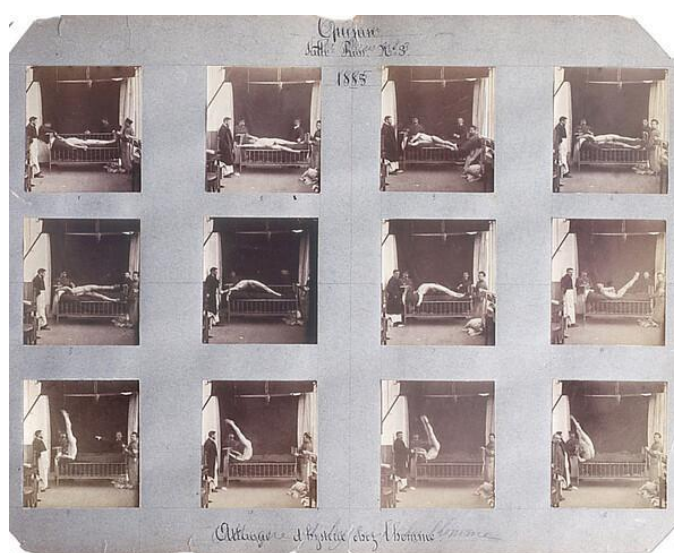


Figura 70: “Attaque d'hystérie chez l'homme” (“Ataque de histeria em um homem”) mostra uma série de fotografias de 1885 apresentando um paciente do hospital *La Salpêtrière*, em Paris. É possível visualizar corporeidades invertidas na segunda e terceira foto da segunda fileira, em uma posição arqueada da coluna que lembra a pose da “ponte”; e nas quatro fotos da última fileira, em que o interno eleva suas pernas acima em uma postura similar à da “vela”. Foto: Albert Londe³⁸⁵.

Para o médico francês, estes movimentos atingem sua magnitude máxima na segunda fase de ataque de uma grande histeria, caracterizado por reações impulsivas, irascíveis e violentas por meio de fortes contorções e grandes movimentos. Tais atitudes estranhas, inesperadas e improváveis atingem um gasto exagerado de energia muscular pelo envolvimento de feitos de força, flexibilidade e agilidade física surpreendentes³⁸⁶. É, portanto, nesta etapa que é possível visualizar posturas acrobáticas. Uma delas é similar à postura da “vela”, quando o paciente eleva os membros superiores para cima e fica apoiado pela porção dorsal superior e posterior do pescoço, auxiliado principalmente se este estiver segurando um apoio como a base

³⁸⁴ BRAUN, Johanna. *Performing Hysteria: Images and Imaginations of Hysteria*. Leuven University Press, Project MUSE, 2020.

³⁸⁵ <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/67/>

³⁸⁶ CHARCOT, Jean-Martin. *Les démoniaques dans l'art*. Paris: Broulton, 1887, p. 95-97.

da cama (figura 71). Outra posição comum assumida é o arqueamento hiperbólico da coluna para trás, onde o corpo é sustentado somente pelos pés e o topo da cabeça e a barriga forma o ápice da curvatura elevada, descrita em termos médicos como *arc de cercle* (figura 72). Esta pose anormal enquanto sintoma epilético é conhecida também como opistótono (do grego “opistho”, que significa “para trás”; e “tonos” que quer dizer tensão) e suas significações estão igualmente ligadas a outras condições patológicas como o tétano e meningite³⁸⁷. Entretanto, a significação biológica das manifestações históricas pode ser remontada a partir de um comportamento primitivo como um reflexo de defesa adaptada; assim, a imobilização em *arc de cercle* pode ser considerada como um retorno de uma reação ancestral de medo³⁸⁸.



Figuras 71 e 72, ilustrações representando humanos em posições acrobáticas durante crise histórica. À esquerda, homem com os membros inferiores para cima³⁸⁹; à direita, mulher apoiada na cabeça e nos pés com elevação total das pernas, pelve e tronco em uma configuração conhecida como *arc de cercle*³⁹⁰.

Desta forma, as posturas acrobáticas são expressões físicas em um estado limiar inconsciente enquanto um sintoma entendido como movimento no e através do corpo³⁹¹. Inseridas em uma coreografia rítmica irregular e desordenada induzida pelo estado histeriforme enquanto produto das forças contraditórias latentes na própria imagem corporal³⁹², tais configurações físicas provocam certa espetacularidade para os observadores. Assim, o desdobramento sequencial dos movimentos executados por pacientes como uma manifestação

³⁸⁷ LUANTE, Jean-Pierre, SALADINI, Olivier & WALUSINSKI Olivier. L'arc de cercle des hystériques. Historique, interpretations. Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique. Vol. 173. No. 5. Elsevier Masson, 2015.

³⁸⁸ CLAPARÈDE, E. Quelques mots sur la définition de l'hystérie. Arch Psychol, v. 7, 1907, p. 169-93.

³⁸⁹ FREUD, Sigmund Freud. Neue Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems. Traduction de J. M. Charcot. Leipzig, 1886.

³⁹⁰ RICHER, Paul Marie Louis Pierre. Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie, ou Grande hystérie. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1881.

³⁹¹ MICHAUD, Philippe-Alain. Aby Warburg & the Image in Motion, translated by Sophie Hawkes. Foreword Georges Didi-Huberman. Zone, 2004, p. 15.

³⁹² DIDI-HUBERMAN, Georges. The Invention of Hysteria, translated by Alisa Hartz. MIT, 2003.

caótica da histerioepilepsia é um arquivo de performance que foi analisada por alguns pesquisadores como detentor de certo nível de discurso teatral³⁹³. Charcot inclusive denomina a segunda fase da crise, a das contorções e de grandes movimentos que incluem os acrobáticos, como “clownisme” (“clownismo”), o que reflete esses ecos representacionais. A capacidade histórica de gerar formas físicas impressionantes torna o corpo um meio de comunicação do interior para com o exterior, cuja expressão fortemente visual e altamente dramática foi tomada como inspiração ou utilizada em obras visuais e em performances cênicas.

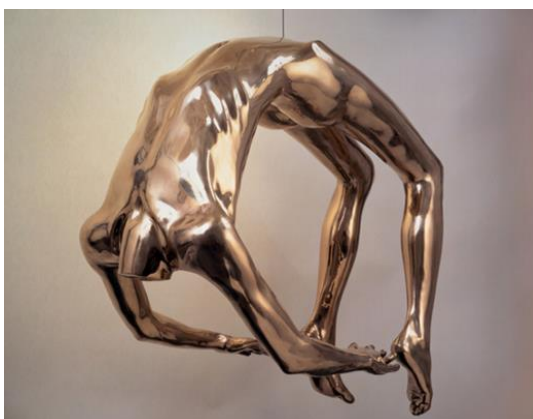


Figura 73: Na obra de Louise Bourgeois, *Arc d'hystérie* (1993), a posição arqueada do corpo é evocada em alusão à condição de histeria, potencializados pela suspensão da figura que evoca um efeito de levitação ascendente, imponderabilidade etérea e instabilidade contante, pois possibilita a escultura girar. A atmosfera de delicadeza leve contrasta com o material duro e metálico. A estatuária também apresenta um alto polimento como uma centelha vital que absorve completamente o espectador, como se algo dentro do objeto estivesse vivo. Assim como em sua instalação artística denominada *Cell (Arch of Hysteria)* (1994), no qual a figura arqueada é encerrada dentro de uma sinistra abóbada de aço, ambas figuras atuam como um lembrete da inescapável natureza emocional³⁹⁴.

A tetanização e o estado limiar de um corpo em crise são traços recorrentemente evocados na dança japonesa do butô^{395/396}. A materialização de corpos radicalmente retorcidos, convulsivos e trêmulos também é vista nas produções de dança alemã entre guerras de Mary Wigman³⁹⁷, particularmente próximo de uma forma de histeria voluntária em suas danças extáticas, adotando a posição opistotônica do *arc de cercle* em suas peças *Totenmal* (1930)³⁹⁸

³⁹³ MARSHALL, Jonathan W. *The Neurological Theatre of Histerioepilepsy*. In: *Performing Neurology*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

³⁹⁴ <https://www.moma.org/audio/playlist/42/681>

³⁹⁵ O butô é uma forma de dança teatral japonesa que surgiu em 1959 através de colaborações entre Hijikata Tatsumi e Kazuo Ohno. A forma de arte é conhecida por “resistir à fixidez” como uma forma de “angústia”. As características comuns da forma de arte incluem imagens lúdicas e grotescas, tópicos tabus e ambientes extremos ou absurdos. É tradicionalmente realizado com maquiagem corporal branca com movimentos lentos e hipercontrolados.

³⁹⁶ HIJIKATA, Tatsumi. *The words of Butoh*. TDR: *The Drama Review*, vol. 44, no. 1.

³⁹⁷ Mary Wigman (1886–1973) foi uma dançarina e coreógrafa alemã, notável como a pioneira da dança expressionista e da terapia de dança.

³⁹⁸ BRAUN, Johanna. *Performing Hysteria: Images and Imaginations of Hysteria*. Leuven University Press, Project MUSE, 2020.

e *Dance of Suffering* (1930) (figura 74). Em alusão a várias representações de exorcismo e performance dionisíaca³⁹⁹, Wigman produz não apenas uma dialética entre a dançarina e seu ambiente, mas também uma luta por espaço dentro do próprio corpo. As várias atuações de Sarah Bernhardt⁴⁰⁰ não foram influenciadas apenas pela observação de histéricos e outros sofredores no *Salpêtrière*, como sua reprodução voluntária e ficcional da convulsão tornou-se real e involuntária ao contaminar corpos de seu público a partir de movimentos reflexos idênticos⁴⁰¹. Jean Fabre, na produção de *Mount Olympus*, coloca em cena a figura de Cassandra, que atinge uma postura arqueada extrovertida a partir da intensificação de um movimento para frente e para trás com a cabeça repetido durante 30 minutos, levando-a um acontecimento físico-processual de êxtase (figura 75). Estes exemplos cênicos nos fazem refletir questões atorais basilares em relação ao processo de dar uma forma tangível aos estados subconscientes do ser humano, cujos níveis emocionais e físicos se retroalimentam em um ciclo constante.



Figuras 74 e 75, respectivamente: Mary Wigman em *Dance of Suffering* (1930)⁴⁰² e a figura mítica de Cassandra em *Mount Olympus* (2015)⁴⁰³.

Desta forma, os movimentos e posições acrobáticas de inversão podem atuar como uma performance corporal enquanto uma manifestação sintomática e dialética do conflito psicocorpóreo, criando uma narrativa psicanalítica à personagem. Apesar das ações históricas

³⁹⁹ MANNING, Susan. Feminism, Utopianism, & the Incompleted Dialogue of Modernism. Ausdruckstanz, edited by Gunhild Oberzaucher-Schüller et al. Friedrich Noetzel Verlag, 1992, p. 111.

⁴⁰⁰ Sarah Bernhardt (1844–1923) foi uma atriz francesa que estrelou algumas das peças francesas mais populares do final do século XIX e início do século XX.

⁴⁰¹ VIGOUROUX, Auguste & JUQUELIER, Paul. La contagion mentale. Octave Doin, 1905, p. 29.

⁴⁰² DIVOIRE, Fernand. Pour la danse. Paris: Éditions de la danse, 1935: 196-7.

⁴⁰³ Troubleyn-Jan Fabre/Divulgação.

apresentarem uma configuração física aparentemente abstrata, absente de sentido e que provoca certa aversão, as contrações nelas encontradas podem oferecer um lembrete surpreendentemente empático e autêntico de nossa humanidade por meio da expressão de catarse corporal, de um interior subconsciente voltado para fora e uma reconciliação física das forças psíquicas. Desta forma, Grotowski utiliza tal potência da ação imagética das corporeidades invertidas associadas a uma condição clínica similar a histeria como uma expressão sintomática do absurdo, da fragmentação e incoerência subjetivas que se desintegra corporalmente na personagem. Desta forma, vai de encontro ao conceito de “neuromimesis”, termo utilizado por Charchot para descrever como o corpo histérico pode, como em uma obra de arte, reproduzir mimeticamente condições funcionalmente distintas⁴⁰⁴.

Corporeidades invertidas como possessão: o cinema de terror, sang yang dedari.

Klein acenou com a cabeça em direção à cama e eles se aproximaram silenciosamente de ambos os lados. Quando eles chegaram, ela ficou rígida, como se estivesse sob o domínio da tetania, e os médicos entreolharam-se significativamente. Depois olhou novamente para Regan quando ela começou a arquear o corpo para cima, numa posição impossível, dobrando-o para trás como um arco, até que a testa da cabeça tocasse os pés⁴⁰⁵.

Apesar dos movimentos e posições acrobáticas nas produções grotowskianas denotarem uma alteração de estado psíquico, esta ainda é oriunda de uma desregulação interior da personagem. Contudo, as corporeidades invertidas podem, em outros contextos, expressar um nível de anormalidade tão exacerbado a ponto de representar um estado de possessão, ou seja, uma circunstância em que a personagem se encontra inconsciente e involuntariamente sob o efeito de forças externas. Ao contrário do processo científico e médico de Charcot que desmistificou as contorções acrobáticas, estas corporeidades muitas vezes provocam, em nível de senso comum, comparações com seres não humanos pois podem adquirir uma interpretação de um signo de algo que atravessa o corpo sem sair dele inteiramente. A ênfase não é sobre o fenômeno em si, portanto exclui-se as discussões religiosas e espirituais e os debates em torno da veracidade ou não do fato; mas sim acerca do imaginário popular sobre esta configuração corporal invertida na composição de uma ação dramática e o efeito espetacular geralmente aversivo que ela provoca. Em termos de ficção especulativa, esta classe de movimentos pode ser vista preliminarmente em pinturas com esta temática, entretanto é aproveitada e propagada

⁴⁰⁴ CHARCOT, Jean-Martin. Œuvres complètes, edited by Désiré-Magloire Bourneville et al. v. 3. Paris: Progrès médical, 1888–1894, p. 16.

⁴⁰⁵ BLATTY, William Peter. O exorcista. Transworld Publishers Ltd, 1971, p. 154.

contemporânea e recorrentemente através de produções cinematográficas, majoritariamente pertencentes ao gênero de terror, para auxiliar na corporeidade estranha de personagens.



Figura 76: *Jésus délivrant un possédé* (s. XVII). Nesta obra de João III, o clérigo, é possível ver os espíritos impuros saindo da boca do possuído que se encontra em posição similar ao *arc de cercle*⁴⁰⁶.

Nos filmes de terror com temática de possessão ou de exorcismo, o enredo é relativamente simples, geralmente envolvendo os infortúnios que se sucedem a partir de uma força extramundana que assume coagida e temporariamente o controle do corpo de uma personagem. Estas entidades, como almas, espíritos ou demônios, são incorpóreas e imateriais, ou seja, não apresentam uma forma viva tangível. O princípio de esconder informações ou ameaças do espectador é um artifício muito utilizado neste gênero, visto que o desconhecido joga com as crenças e medos primários do público. Isto confere, já de início, um contexto de suspense ao abordar um fenômeno misterioso e enigmático com difícil ou nenhuma explicação plausível ou comprovação científica. Desta forma, as figuras abstratas se utilizam da matéria física da personagem como expressão concreta de seu poder, controlando-as similarmente à uma marionete. Habitualmente malignas, travessas e raivosas, elas coagem a pessoa a cometer delitos moral e fisicamente comprometedores e arriscados que prejudicam a segurança e a saúde dos outros ou de si própria. Em dependência absoluta, os subjugados podem illogicamente apresentar aptidões nunca antes apresentadas, como falar em uma nova língua ou exprimir uma força desproporcional extraordinária considerada superior à idade ou ao gênero da pessoa em que se manifestam.

O corpo-receptáculo da personagem é a ferramenta que evidencia eficientemente o processo de coabitação, como através de ataques epiléticos, manias, convulsões ou qualquer

⁴⁰⁶ LUANTE, Jean-Pierre, SALADINI, Olivier & WALUSINSKI Olivier. L'arc de cercle des hystériques. Historique, interpretations. Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique. Vol. 173. No. 5. Elsevier Masson, 2015, p. 396.

tipo de movimentos estranhos ou repetitivos que lembram a coreografia histórica. Dado que estes seres não são humanos e não possuem um corpo material, é plausível que a pessoa hospedeira seja representada através de uma modelação heteróclita e irreal da figura humana, assumindo formas abstratas quaisquer. Enquanto corporeidade que mais se afasta de uma natureza cotidiana, a dimensão acrobática é comumente utilizada dramaticamente para evidenciar uma manifestação corpórea de origem sobrenatural pois cria a ilusão de “exceder” as capacidades humanas. Sendo assim, as imagens em que o corpo humano é mostrado de uma forma não natural parecem ter um impacto profundo e perturbadoramente hostil. A personagem pode alcançar feitos impossíveis, ao suplantar absurda e inexplicavelmente as leis incontornáveis da Física, ao manifestar um domínio ou ausência da força gravitacional através de levitação ou ao subir e andar pelas paredes ou no teto, geralmente de cabeça para baixo (figura 77); ou ao se torcer ou se dobrar disformemente em diferentes direções e ângulos inalcançáveis, geralmente potencializado com sons de estalos, como girar o pescoço 180 graus para trás. Devido à camada ficcional do estado de transe, há uma licença poética que permite uma reversibilidade biomecânica das articulações e um anestesiamento que confere uma ausência de dor à ação.

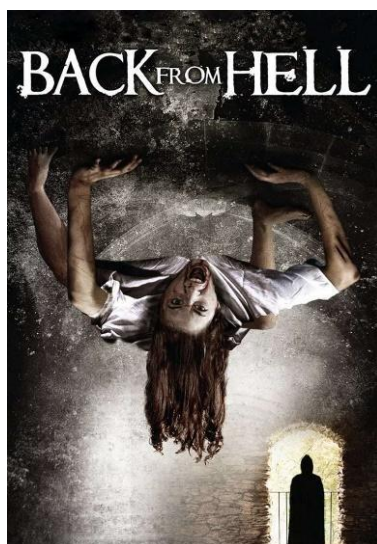


Figura 77: Pôster do filme *Back from Hell* (2012), com direção de Leonardo Araneo, que mostra uma personagem possuída caminhando invertidamente no teto⁴⁰⁷.

No entanto, os demônios parecem ter um especial interesse de dobrar seus hospedeiros posteriormente, sendo o arqueamento da coluna uma imagem observada recorrentemente ao longo da história cinematográfica do terror. Assim, este gênero se apropria das poses históricas

⁴⁰⁷ <https://letterboxd.com/film/back-from-hell/>

como o *arc de cercle* para conferir um outro contexto ao movimento acrobático. Uma variação desta posição pode ser encontrada em catálogos de filmes de terror, desde uma hiperextensão do tronco para trás (figura 78) até uma curvatura completa, onde as mãos encontram o chão em uma posição similar à da “ponte” (figura 79) ou a cabeça encontra os pés em uma pose contorcionista (figura 80). Há casos de representação em que, como se não bastasse a configuração arqueada do corpo, a personagem também gira a cabeça para baixo, resultando em uma figura ainda mais grotesca composta a partir da oposição de diferentes partes do corpo em uma espécie de dupla inversão (figura 81). No entanto, estas corporeidades não são muito distantes daquelas assumidas por algum praticante de certas modalidades acrobáticas, como o circo e a ioga. Mesmo que exijam um nível maior de qualidades corporais, como força ou flexibilidade, ainda são possíveis de serem realizadas por um ser humano, ou seja, ainda pertencem a uma esfera “mundana”. O parâmetro utilizado, portanto, é a partir do senso comum onde a normalidade está relacionada a uma presunção da inaptidão de execução de tais ações, onde qualquer desvio mais acentuado de verticalidade “natural” do corpo é interpretado como uma anomalia a ponto de sugerir um controle paranormal.



Figuras 78-81: a grande dramaticidade das corporeidades invertidas as torna um chamativo espetacular para compor as imagens utilizadas em cartazes oficiais de filmes de terror, como visto nos pôsteres dos filmes *The Last Exorcist Part 2* (2013), com direção de Ed Gass-Donnelly⁴⁰⁸; *Forsaken* (2016)⁴⁰⁹ e *The Cloth* (2012)⁴¹⁰, com direção de Tristan Price. Na figura abaixo e à direita, frame da obra *In the Mouth of Madness* (1994), com direção de John Carpenter⁴¹¹.

O primeiro uso desta corporeidade em uma obra cinematográfica com esta temática e propósito aversivo é no filme italiano *Il Demonio* (“O Demônio”) (1963), com direção de

⁴⁰⁸ <https://letterboxd.com/film/the-last-exorcism-part-ii/>

⁴⁰⁹ <https://letterboxd.com/film/forsaken-2016-1/>

⁴¹⁰ <https://letterboxd.com/film/the-cloth/>

⁴¹¹ KURLAND, Daniel. John Carpenter’s Overlooked Cosmic Apocalypse Picture, ‘In the Mouth of Madness’ Turns 25. Disponível em: <https://bloody-disgusting.com/editorials/3560302/retrospective-john-carpenters-overlooked-cosmic-apocalypse-picture-mouth-madness-turns-25/>

Brunello Rondi (figura 82). A mera execução independente da posição invertida não qualifica em si um efeito de terror, mas sim quando está associada a um determinado contexto e inserido como um dos elementos de uma série de comportamentos estranhos, despertados geralmente por símbolos religiosos. Neste sentido, remete também à condenação de corporeidades acrobáticas pela Igreja durante a Idade Média, cuja inversão corporal é também tomada como expressão diabólica e, como nas encenações de Grotowski, blasfêmica. A repressão fica evidente através da representação iconográfica da figura bíblica Salomé, a bailarina responsável pela morte de João Batista, onde se vê a jovem dançando aparentemente possesa em um banquete festivo em posições acrobáticas ou de cabeça para baixo sobre os dois braços⁴¹² (figura 83). A representação da maldade de Salomé através de movimentos acrobáticos era, portanto, uma maneira de colocar uma conotação negativa sobre qualquer entretenimento envolvido com a dança ou o circo⁴¹³.

Assim, o simbolismo da inversão é tomado como uma associação contrária ao mundo superior e divino. O jogo representativo de binômios entre corpos direito/invertido sugere as oposições fundamentais deus/diabo ou vida/morte⁴¹⁴, como visto na lenda medieval do século XIII do *Le jongleur de Notre Dame*⁴¹⁵ (figura 84), cenicamente adaptada para a ópera homônima de Jules Massenet em 1902⁴¹⁶ e por Charlie Chaplin em uma peça teatral que apresentou exclusivamente para amigos⁴¹⁷. A história conta a vida de

um acrobata, cansado de vagar pelo mundo, renega seu dinheiro, cavalo e roupas e ingressa num mosteiro. Todas as noites, secretamente, ele desce à cripta, onde há uma estátua de Nossa Senhora na capela. Tira seu hábito, veste sua camisa fina e a venera, não com orações, mas com danças acrobáticas. Executa os saltos francês, espanhol e bretão, “rodopia seus pés no ar”, caminha apoiado nas mãos - até que exausto, desmaia. O abade, advertido de seu estranho comportamento, o observa secretamente e testemunha um milagre: Maria desce do Céu e abana o acrobata prostrado. Profundamente comovido, o abade o toma nos braços e o admite na comunidade dos frades⁴¹⁸.

⁴¹² MARKESSINIS, A. Historia de la danza desde sus Orígenes. Madrid: L. D. Esteban Sanz, 1984, p. 19-20.

⁴¹³ NEGINSKY, Rosina. Salome: the image of a woman who never was. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 26.

⁴¹⁴ BROZAS, Maria P. Fundamentos de las actividades gimnásticas y acrobáticas. León: Universidad de León, 2004, p. 25.

⁴¹⁵ DUFRÊNE, Thierry. Acrobat mime parfait, l'artiste en figure libre. Museos de la Ville de Paris, 1997, p. 4.

⁴¹⁶ MILNES, Rodney. Le jongleur de Notre-Dame. In: O Novo Dicionário de Ópera Grove. Macmillan, Londres e Nova York, 1997.

⁴¹⁷ NAGY, John. Le jongleur de Notre Dame. 2019. Disponível em: <https://magazine.nd.edu/stories/le-jongleur-de-notre-dame/>

⁴¹⁸ BERTHOLD, Margot. História mundial do Teatro. Perspectiva, 2001, p. 246-247.

Desta forma, os atos de adoração extáticos através de seu corpo acrobático eram vistos como blasfemos; e cujo intérprete que interpretar este personagem em um contexto cênico deve ser um ator-acrobata.



Figuras 82-84: acima, a protagonista possuída do filme *Il Demonio*⁴¹⁹, andando inversamente; abaixo e à esquerda, pintura de 1323 representando a dança de Salomé⁴²⁰; abaixo à direita, miniatura de um manuscrito produzido antes de 1268 retrata a única imagem medieval conhecida do *Le jongleur de Notre Dame*⁴²¹.

Entretanto, o exemplo mais conhecido desta configuração física é associado ao filme *The Exorcist* (“O Exorcista”) (1973), com direção de William Friedkin. Na cena⁴²², a personagem não apenas arqueia a coluna para trás, mas como desce agilmente os degraus de um lance de escadas (figura 84). Esta ação assemelha-se a uma locomoção animal aracnídea, tanto que foi apelidada de *spider walk* (“caminhada de aranha”). Tal deslocamento nesta postura invertida em quatro apoios também pode ser conferido em relato de possessão demoníaca ocorrido na pequena cidade francesa de Loudun no século XVII, onde uma pessoa

passou de um estado de quietude para as mais terríveis convulsões, e sem o menor aumento de pulsação. Batiam com a cabeça no peito e nas costas, como se tivessem o pescoço quebrado, e com uma rapidez inconcebível (...) eles se jogaram para trás até que suas cabeças tocaram seus pés, e caminharam nesta posição com uma rapidez maravilhosa (...)⁴²³

A passagem do filme foi gravada pela dublê acrobata Ann Miles, que, apesar de ser fornecido cabos para erguer seu corpo, conseguiu executar o truque sem dificuldades devido a sua vivência universitária na ginástica esportiva⁴²⁴. Na história, a possessão da protagonista começa

⁴¹⁹ <https://www.spinstersofhorror.com/post/il-demon-1963>

⁴²⁰ <https://www.flickr.com/photos/tonyynot/4440539255>

⁴²¹ Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms arsenal 3516, fol. 127r.

⁴²² A cena não entrou na versão original do filme de 1973, mas foi inserida no relançamento do filme em 2000.

⁴²³ NIAU, Des. The History of the Devils of Loudun: The Alleged Possession of the Ursuline Nuns, and the Trial and Execution of Urbain Grandier, Told by an Eye-witness. Private printing, Edinburgh, 1887, p. 36-45.

⁴²⁴ MARTIN, Phillip. Miles from famous. 2015, disponível em:

<https://www.nwaonline.com/news/2015/sep/11/miles-from-famous-20150911/>

lenta, entretanto esta movimentação acrobática acrescenta evidências cruciais aos outros de que sua posse é genuína, o que torna sua transformação um pouco menos repentina e aumenta consideravelmente a linha de tensão narrativa.

Esta cena foi recriada em canais de comunicação através de pegadinhas, nas quais simulam a personagem possuída caminhando inversamente em quatro apoios por diferentes lugares da cidade (figura 85). Desta forma, cria-se uma situação inesperada e vexatória com um transeunte aleatório, cuja imagem da figura humana em inversão causa susto e constrangimento. Desta forma, a corporeidade invertida é adotada pelas indústrias cinematográfica e televisiva (figura 86) para provocar uma reação emocional como medo, pavor, apreensão ou repugnância nos espectadores⁴²⁵.



Figuras 85 e 86: à esquerda, a personagem de *The Exorcist* desce a escada de cabeça para baixo⁴²⁶; à direita, a situação da obra cinematográfica é simulada em uma pegadinha ao ser levada para o espaço público, cuja corporeidade invertida contrasta com as ações e estados cotidianos que provoca efeitos de adversão⁴²⁷.

O arqueamento da coluna para trás é, portanto, uma abreviação imagética e dramática que lembra o conceito de *gesto psicológico* de Michael Chekhov⁴²⁸, enquanto um gesto global e integral do corpo que possa revelar, de forma essencial, condensada e facilmente verificável, o intrincado estado psicológico de uma personagem⁴²⁹. Esta ação expansiva e extrovertidamente curvada que dá a impressão de ultrapassar as fronteiras do corpo mediante uma irradiação de energia é também associada a uma influência de força externa na dança *sang yang dedari*, onde as dançarinas incorporam divindades (*dedari*) cujas corporeidades acrobáticas se associam a

⁴²⁵ Estes impactos possuem geralmente conotação negativa, entretanto há pessoas que, de forma oposta, experimentam prazer ao sentir estas sensações pretensamente repulsivas. Ao assistir um filme de terror, por exemplo, os espectadores estão submetendo-se voluntariamente a sensações de susto, cuja ficcionalidade da situação confere uma sensação posterior de bem-estar.

⁴²⁶ <https://encyclopediaofarkansas.net/media/spiderwalk-13642/>

⁴²⁷ <https://www.einerd.com.br/pegadinha-exorcista-e-o-demonio-aranha/>

⁴²⁸ Mikhail Aleksandrovich Chekhov (1891-1955) foi um ator, diretor, autor e praticante de teatro russo-americano. Ele era sobrinho do dramaturgo Anton Chekhov e aluno de Konstantin Stanislavski.

⁴²⁹ CHECKHOV, Michael. O gesto psicológico. In: Para o ator. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 75-99.

poderes divinos temporários. Oriunda da ilha de Bali, província da Indonésia, é caracterizada como uma prática cultural sagrada (*wali*), que, diferentemente das semi-sagradas (*bebali*) e de entretenimento (*bebalih-balihan*), requer especificidades para a sua realização, como a não arbitrariedade, ou seja, ela não pode ser realizada em qualquer hora e local. Traduzido como “Espírito Sagrado”⁴³⁰, é um culto dançado com traços de práticas animistas e dinamistas pré-hindus realizado em torno de um templo.

Este ritual é intimamente ligado à cultura orizícola balinesa, ou seja, referente às plantações de arroz. Historicamente considerado uma planta sagrada, seus populares cenários geográficos de cultivos escalonados são espalhados por toda a extensão da ilha⁴³¹. É realizado por volta de abril, quando o arroz começa a possuir uma coloração amarelada. A *Sang Hyang Dedari* é uma forma de veneração aos deuses, principalmente a *Dewi Sri*, deusa do arroz e da fertilidade, como uma forma de agradecimento às safras bem-sucedidas, pedido de colheitas abundantes e saudáveis e proteção contra pragas. Entretanto, a cerimônia também abrange funções para com a comunidade, como o repelimento de doenças e o restabelecimento do equilíbrio e da ordem social. Os indivíduos que comparecem e assistem ao evento o adotam como um espaço para absorver seus problemas, que são tomados e purgados pelas participantes. Incorporando todos os envolvidos em um uníssono com o universo, o ritual *Sang Hyang Dedari* funciona como um *axis*⁴³², um núcleo central onde todas as relações humanas e divinas giram em torno deste eixo.

As dançarinas participantes são meninas pré-adolescentes que ainda não experienciaram o primeiro ciclo menstrual, de cerca de sete a doze anos de idade, que são consideradas como a personificação da pureza. Como preparação para o ritual, elas são selecionadas de acordo com a habilidade demonstrada em atingir um certo nível de atenção e manter uma linha particular de pensamentos e associações mentais exigidas para a possível indução de um estado de consciência alterado. As “candidatas” então passam a se familiarizar com o processo cerimonial

⁴³⁰ PUTRI, LG. Saraswati. The revival of Sang Hyang Dedari dance: a phenomenological approach to social-ecological reconstruction in Bali. ASEAN Journal of Community Engagement, volume 1, number 1, 2017, p. 76.

⁴³¹ O ritual *Sang Hyang Dedari* costumava ser realizado em comunidades ao redor de toda a ilha de Bali, porém atualmente tem sido considerado raro e quase extinto. O desaparecimento se deve a modernização da província indonésia, o impacto do turismo insustentável e as degradações ecológicas, que têm obrigado as pessoas a modificarem seu modo tradicional de vida, impactando na cultura e espiritualidade desse povo. Gradualmente, o ritual foi retomado em algumas comunidades como um gesto de agradecimento, forma de permanecer a tradição viva e símbolo de resistência da sabedoria indígena para manter a harmonia ecológica e cosmológica da vida tradicional balinesa. Desta forma, a *Sang Hyang Dedari* é considerada um Patrimônio Mundial da Humanidade desde 2015.

⁴³² PUTRI, LG. Saraswati. Op. Cit., p. 74.

durante duas semanas, onde cada noite o ritual é realizado no templo da aldeia⁴³³. Durante este período elas vestem roupas brancas e pulseiras características, designando-as como uma *tapakan* - ou uma participante *Sang Hyang Dedari*. A participação no ritual traz prestígio e honra para as meninas e suas famílias.

Como processo inicial do ritual, duas meninas são trazidas para o templo carregadas nos ombros por homens como parte de uma procissão. Elas vestem um vestido branco, com diversas camadas de tecido e lenços amarelos - cores que simbolizam glória e santidade - e uma peça na cabeça composto por diversas flores juntas por folhas de frutos. Músicas são cantadas por um coral composto por mulheres e outro coro de homens, em uma ordem específica que orienta a sequência cerimonial. As meninas então se sentam em frente ao líder da solenidade e inalam a fumaça de incensos sagrados que são queimados e projetados em direção a elas. Esta ação é uma maneira de evocar os espíritos e convidá-los a entrar no corpo das participantes. A fumaça e as canções atuam conjuntamente como estímulos sensoriais que funcionam como geradores de imagens e associações mentais para as performers⁴³⁴. A verticalidade do movimento da fumaça do incenso é usada para evocar a sensação de um caminho sobre o qual as ninfas celestes descem para filiar-se aos corpos das meninas⁴³⁵. Para elas, essa absorção no imaginário e na lógica provoca um ato de identificação com as ninfas do ritual. As meninas, em certo momento, perdem então a consciência e desmaiam, marcando a entrada do *nadi* - o estado de possessão.

Na parte principal da cerimônia, as crianças acordam como a corporificação de divindades em um estado de transe, referenciado como *kerawuhan*. Elas inicialmente dançam movimentos leves e alternados para frente e para trás, imitando o balanço de um arrozal sob a ação do vento. Depois, passam a dançar movimentos rápidos, angulares e enérgicos similares a outras danças tradicionais balinesas. Em outro momento, elas realizam uma sequência coreográfica manipulando leques. Os movimentos, parecendo meticulosamente ensaiados, são surpreendentemente rítmicos e sincronizados. O ritual por vezes possui alguns desafios de risco físico, como dançar em cima dos ombros de homens, caminhar sobre brasas ardentes e a escalar bambus de cerca de quatro metros de altura⁴³⁶, nas quais ficam equilibradas no topo através de outra madeira menor disposta perpendicularmente ao mastro principal.

⁴³³ MORELOS, Ronaldo. *Trance forms: a theory of performed states of consciousness*. Melbourne: University of Melbourne, 2004, p. 162.

⁴³⁴ *Ibid*, p. 157-158.

⁴³⁵ O'NEILL, Roma M.G. *Sisley. Spirit Possession and Healing Rites in a Balinese Village*. Department of Indian Studies, Department of Indonesian and Malayan Studies. Melbourne: University of Melbourne, 1978, p. 138-139.

⁴³⁶ MORELOS, Ronaldo. *Trance forms: a theory of performed states of consciousness*. Melbourne: University of Melbourne, 2004, p. 156.

O momento acrobático do ritual é marcado quando, ao descerem dos troncos, eles são dispostos horizontalmente e segurados em uma altura a cerca de um metro do chão. As meninas então se dispõem ao lado, e passam a dobrar-se sobre o bambu, por vezes de frente ou para trás. Elas procuram posições arqueadas onde seu tronco fica para baixo e, ao utilizar a madeira como apoio, seu corpo fica levemente suspenso e seus braços e cabeça relaxados (figura 87). Elas alternam os movimentos entre um e outro bambu e fazem uma rápida pausa nestas configurações invertidas. Nesta passagem, seus corpos relaxam e amolecem, parecem totalmente entregues e com a sensação de serem conduzidos, ao contrário dos vigorosos movimentos executados momentos antes. Entretanto, estes movimentos de extensão e flexão do tronco que levam a uma inversão podem ser caracterizados como uma amplificação do movimento natural de balançar para frente e para trás do arrozal, mimetizado no início do processo ritual. Estes movimentos, antes realizados quase que imperceptivelmente, agora procuram o limite da curvatura, auxiliado pelo suporte dos bambus. A passagem por inversões do corpo é, portanto, uma das etapas essenciais do ritual.



Figura 87: Obra do pintor balinês Ida Bagus Rai, que retrata o momento acrobático do ritual *Sang Hyang Dedari*. Tinta sobre papel, 56x76 cm⁴³⁷.

A configuração destas exigentes posições denota uma das características de um estado liminar de posse, onde as inversões corporais designam um corpo não cotidiano e capacidades para além do corpo físico natural e humano. Para a cultura balinesa, embasada majoritariamente pelo pensamento hindu, o corpo humano, em sua forma mortal, é um corpo profano longe da perfeição e sujeito às necessidades e falhas humanas. Contudo, durante o estado ritual, as limitações corporais humanas não pertencem mais às participantes, revelando-se como corpos

⁴³⁷ Fonte: <http://www.artnet.com/artists/ida-bagus-rai/sanghyang-dedari-trance-dance-two-pre-pubescent-bS6oPYF5h9fQJh8ZqsvAUA2>

sagrados capazes de realizar feitos extraordinários, imunes ao perigo e outras fraquezas mundanas⁴³⁸. Na *Sang Yang Dedari*, temos um exemplo de prática acrobática onde há treinamento e transmissão tradicional de uma “técnica”, pois a posição invertida é uma consequência do estado alterado. Mesmo as dançarinas sendo jovens, cujos corpos ainda são dotados de certa flexibilidade que permite executar determinadas posições, o estado de posse parece dar “permissão” para a emergência destas configurações invertidas.



Figura 88: os movimentos acrobáticos da dança *Sang Hyang Dedari*, cujo arqueamento da coluna é auxiliado através de troncos dispostos horizontalmente⁴³⁹.

O movimento é uma expressão factível da ligação transitória entre os indivíduos, a sociedade, a natureza e o divino. Em Bali, o corpo é visto como um instrumento liminar que simboliza a constante tensão entre as diferentes naturezas do mundo perceptível (*sekala*) e o mundo desconhecido (*niskala*), cuja adoração é uma forma de obter conhecimento desta dimensão não-perceptível da natureza⁴⁴⁰. O corpo media a sabedoria do *Tri Hita Karana*, uma filosofia de vida balinesa que presume que a harmonia deve ser alcançada entre a tríade composta por seres humanos, a natureza e, conseqüentemente, com o divino⁴⁴¹. A duração do ritual depende da presença das divindades, podendo atingir quatro horas. Ao término da cerimônia, o líder borrifia águas sagradas e as meninas voltam ao estado natural de consciência sem qualquer lembrança sobre os atos que realizaram. Assim, o ritual pode ser caracterizado como uma performance de transporte (*transportation performance*)⁴⁴², pois as acrobatas caem

⁴³⁸ PUTRI, LG. Saraswati. The revival of Sang Hyang Dedari dance: a phenomenological approach to social-ecological reconstruction in Bali. ASEAN Journal of Community Engagement, volume 1, number 1, 2017, p. 73.

⁴³⁹ PARAMESWARA, Agung. Honoring the goddess of prosperity: The revival of Sanghyang Dedari. The Jakarta Post. Disponível em: <https://www.thejakartapost.com/multimedia/2019/06/21/honoring-the-goddess-of-prosperity-the-revival-of-sanghyang-dedari.html>

⁴⁴⁰ PUTRI, LG. Saraswati. Op. Cit., p. 73.

⁴⁴¹ Ibid, p. 80.

⁴⁴² SCHECHNER, Richard. Performance Studies: an introduction. 3d edition. Routledge: New York, 2013, p. 72.

em um transe que as transformam temporariamente, que, antes ou tarde, voltam a suas vidas ordinárias. Dado que o evento contempla meninas prestes a obter sua primeira menstruação, este pode ser considerado como um rito de passagem⁴⁴³ que marca a transição da infância para a vida adulta.

Desta forma, para além da *forma* dos movimentos propriamente ditos, curiosamente intrigante é o *estado* corporal que elas assumem. A pureza associada às meninas não tem aqui um caráter necessariamente de delicadeza, pelo contrário: suas atitudes sem medo e hesitação frente a estes desafios arriscados e possivelmente nunca realizados transparecem um espírito decidido, destemido, ousado, corajoso e audacioso. O que ainda é mais curioso é que todos os movimentos, incluindo os acrobáticos, são marcados pela ausência de visão, devido à cerração dos olhos. Elas não se guiam através dos sentidos visuais de modo integral durante a performance, mesmo durante as inversões que fortemente desorientam as competências associadas à propriocepção. Assim, a conjunção de todos estes fatores - o estado inabitual de ousadia, os olhos fechados, a sincronicidade e as posições invertidas, somado aos fatos de não haver um treinamento específico e consciente e que ao final do ritual elas não têm memória alguma sobre o ocorrido - contribuem para a construção da dimensão esotérica e sugestiva de estado de possessão.

A performance acrobática vai ser vista, assim como tudo aquilo que não se pode explicar, como magia e associada às divindades, como nos rituais astecas, onde posturas contorcionistas eram experienciadas por líderes xamânicos durante seu estado de transe⁴⁴⁴. As corporeidades invertidas também faziam parte de repertório gestual de atos religiosos e gestos de adoração associados com dinâmicas ritualísticas extáticas que remontam ao Antigo Egito. A interessante diferença do culto egípcio é que, apesar de o estado de posse ser igualmente evocado, este acontece através de um movimento acrobático. Ou seja, as ações em inversão corporal são a *causa* do processo possessivo, e não uma configuração física consequente de uma manifestação espiritual. Movimentos circulares executados por sacerdotisas profissionais⁴⁴⁵, a partir de suas execuções contínuas, repetidas e aceleradas, tinham como objetivo abdicar momentaneamente a individualidade e provocar um estado alterado de consciência de exaltação que acreditava-se que divindades incorporassem o corpo das acrobatas⁴⁴⁶ ou que possibilitava que elas transcendentalmente saíssem de si mesmos,

⁴⁴³ GENNEP, A. V. Os ritos de passagem. 2. ed., Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

⁴⁴⁴ SCHELE, Linda. Speculations from an Epigrapher on Things Archaeological in the Acropolis at Copán. Copán Note 80. Honduras: Copán Mosaics Project and the Instituto Hondureño de Antropología e Historia, 1990.

⁴⁴⁵ MENIL, F. de. Histoire de la danse a travers les ages. Paris: Alcide Picard & Kaan Ed, 1905, p. 81.

⁴⁴⁶ SOUD, M. Les danses sacrées. Paris VI, 1963, p. 365.

colocando-as em comunicação com o divino⁴⁴⁷. O ritmo energético das sequências acrobáticas era ditado por palmas, tambores e músicas instrumentais⁴⁴⁸, que auxiliava ritmicamente o desenvolvimento do processo liminar catártico. Desta forma, muito provavelmente o estado de desorientação exacerbado causado pelas descargas motoras sucessivas dos movimentos circulares acrobáticos proporcionavam o mergulho em uma exaustão fisiológica que atingia um êxtase.

As figuras acrobáticas de inversão, são comumente encontradas na escrita pictográfica arcaica, documentando a importância de saltos nesta antiga civilização⁴⁴⁹. Recorrentes e populares configurações representadas são posições de arqueamento para trás similares ao *arc de cercle*, formando variações de uma abóbada humana⁴⁵⁰ (figura 89). Esta configuração corporal invertida, uma contorção onde as mãos e cabeça aproximam-se dos pés, são interpretadas, inclusive, como hieróglifos do verbo *dançar*⁴⁵¹ e, embora representadas em dimensão plana, podiam retratar um instante transitório de um movimento dinâmico, como as reversões e arcos para frente ou trás⁴⁵².



Figura 89: Em um fragmento de óstraco de calcário, descoberto na vila egípcia Deir Almedina, verifica-se uma bailarina em pose arqueada para trás, apoiando-se no chão com as mãos e pés, com os joelhos e cotovelos levemente flexionados. Ela apresenta um espesso cabelo penteado em tranças e veste uma tanga curta decorada, que permitia uma grande amplitude de movimentos, além de brincos como ornamentos⁴⁵³.

⁴⁴⁷ MENIL, F. de. Histoire de la danse a travers les ages. Paris, Alcide Picard & Kaan Ed., 1905, p. 125.

⁴⁴⁸ ROHE, J. La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral. Tesis doctoral, Universidad de Málaga. Málaga, 2014, p. 119.

⁴⁴⁹ WILD, H. La Danse dans l'Égypte ancienne, les documents figurés. Direction des musées de France, Positions des thèses: Louvre, 1956, p. 228.

⁴⁵⁰ DEONNA, W. Le Symbolisme de l'acrobatie antique. Berchem-Bruxelles, Latomus Revue d'études Latines, 1953, p. 17.

⁴⁵¹ PEIGNIST, Myriam. Histoire anthropologique des danses acrobatiques. In: Corps, n. 7, 2009, p. 30.

⁴⁵² ROHE, J. Op. Cit., p. 118.

⁴⁵³ ROVIERI, A. M. Donadoni, 1999, Museo Egipcio de Turín, Imperio Nuevo localizada en Tebas (1305-1080 a. C.)

Isto vem de acordo com o pensamento chinês que supõe que o movimento é o procedimento pelo qual um espírito ou presença é chamado ao corpo. Acredita-se, portanto, que tipos específicos de movimentos, como os circulares e os saltados (ou seja, acrobáticos), são identificados como “indutores de transe”, pois hipnotizam o performer e o transportam para outro tipo de estado. Por isso eles têm significados fixos no contexto cênico da Ópera de Pequim, por exemplo, onde é a partir do movimento que se gera a presença do ator⁴⁵⁴. Os rituais xamânicos primitivos foram fundamentais para a origem da dança no Japão e fornecem a fonte dos dois termos mais antigos para designar a dança, *mai* e *odori*: *mai* é derivado do costume de girar para atingir um estado de transe, enquanto *dori* remonta ao fato de que os xamãs saltavam repetidamente para cima e para baixo para induzir a divindade a possuí-los⁴⁵⁵ (assim como visto nas cerimônias indígenas do *nahual*).

O exame destes exemplos de arquivo visual acrobático demonstra, portanto, como as poses e gestos invertidos são associados a um princípio extático. Ao rastrear as filiações do corpo histeriforme ao longo do registro histórico, é possível observar um cruzamento de um conjunto de trajetórias inicialmente visíveis na possessão demoníaca, no exorcismo e no êxtase religioso que passaram para a esfera médica durante os séculos XVIII e XIX até se tornar um recurso significativo para artistas cênicos dos séculos subsequentes. Mesmo aqueles que não consultaram ou foram influenciados por escritos neurológicos ou aos pacientes reais, é possível depreender semelhanças discursivas e visuais a partir do uso em comum de corporeidades acrobáticas. Exemplos das encenações de Grotowski, da atuação de Sarah Bernhardt e das danças do butô e de Mary Wigman, mostram que as corporeidades invertidas podem atuar na construção da personagem associados a um estado alterado de consciência que beira a dimensão extática por meio de distúrbios, delírios, devaneios, alucinações, paranoias ou psicoses interiores similares aqueles encontrados nas histerias descritos por Charcot e seus pares. Já casos do gênero cinematográfico do terror e das danças balinesas, egípcias, bacantes e de Salomé aludem a um estado de possessão exterior.

Nestes estudos de caso, é possível ver que um corpo invertido carrega simbolismos de estados extremos de rebeldia, resistência, blasfêmia, diabólico, insanidade, absurdo, loucura, violência, crise e catarse. Os corpos radicalmente tetânicos, retorcidos, convulsivos e trêmulos afastam-se da naturalidade da fisicalidade e do comportamento cotidianos para provocar

⁴⁵⁴ RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 209-210.

⁴⁵⁵ ORTOLANI, Benito. The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism. Leiden: 1990, p. 23.

sensações de distanciamento, estranheza, antipatia ou repulsão no espectador. Elas contribuem no assentamento de um imaginário popular sobre a relação entre um corpo invertido e uma recepção antipática. Mas por que as imagens de humanos que adotam posições acrobáticas podem adquirir um aspecto tão assustador?

Estes efeitos denegatórios são oriundos do processo de empatia cinestésica, que tem contágio cinético no público através da repercussão interna daquilo que é apreendido visualmente. A performance biológica a partir de ações invertidas atravessa possibilidades comunicativas não conectadas à palavra ou a significados que estariam para além dessa fisicalidade em ação intensa que aponta para as similaridades e diferenças entre os corpos. No caso da dimensão acrobática, há um processo de negociação com as diferenças, visto que cada pessoa responde à força da gravidade e ao equilíbrio de formas distintas, tendo seu limite de resistência e de movimentos divergentes, assim como familiaridade ao toque, peso e tensão variáveis⁴⁵⁶. As inversões corporais são, portanto, elementos capazes de permitir aos atores a construção voluntária de efeitos corporais impactantes que provocam no espectador um choque perceptivo decorrente da transgressão das leis da física que envolve esse tipo de prática. Este impacto coloca o espectador em um estado de tensão que mobiliza sua energia interior e estimula uma natureza psíquica mais sensível à comunhão⁴⁵⁷.

O fenômeno da empatia cinestésica, por sua vez, pode ser relacionado ao neurônios-espelho, presentes no sistema neurológico relacionado ao sistema motor e imitação e que permitem que o significado de um movimento seja compreendido e reproduzido empática e cognitivamente por um observador⁴⁵⁸. Essa empatia é composta por mecanismos fisiológicos e associações de significado, que são determinados pela experiência anterior e pela corporalidade do artista e do espectador. Como a visão humana funciona como uma experiência multimodal, enquanto o movimento acrobático é percebido como algo separado e independente do corpo do observador, ele simula em um nível cinestésico a fisicalidade do movimento acrobático como se pudesse ser seu⁴⁵⁹. Ou seja, a percepção das ações ativa no espectador uma empatia inerente e pré-consciente que escapa ao alcance da nossa vontade, em uma ressonância mútua de

⁴⁵⁶ BELLOTTO, Lisandro Marcos Pires. Desnudamento do real: procedimentos cênicos adotados nas criações de Troubleyn e Rimini Protokoll. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2019, p. 109.

⁴⁵⁷ ISAACSSON, Marta. Grotowski: Estados Alterados De Consciência - Teatro - Máscara - Ritual. In. BRONDANI, Joice Aglae (org.). São Paulo: Giostri, 2015, p. 197.

⁴⁵⁸ LAMEIRA, Allan Pablo; GAWRYSZEWSKI, Luiz de Gonzaga & PEREIRA JR., Antônio. Neurônios espelho. Psicologia USP 17, 2006.

⁴⁵⁹ LEYTON, Paloma. Gravity matters: Circus as a device. An approach on staging the relationship between human beings and gravity. Panoptikum 25 (32), 2021, p. 58.

comportamentos sensório-motores intencionalmente significativos que forma uma dinâmica de intersubjetividade e intercorporeidade⁴⁶⁰. Sua ativação através do forte estímulo visual de tais movimentos acrobáticos, entretanto, provoca certo efeito inverso, disparando um distanciamento por geralmente remodelar as estruturas físicas de forma geralmente inconcebível para uma grande parte das pessoas, ocasionando em níveis de desconforto e dores imaginárias ao se idealizarem similarmente em tais configurações físicas. Este artifício é muito evidente nos números circenses contorcionistas, por exemplo. Desta forma, as corporeidades invertidas, enquanto um estado de anormalidade extática, aproxima-se de uma metáfora de “quebrar” a flexibilidade do neurônios-espelho.

2.2. Corporeidades invertidas como comicidade

Neste subcapítulo, analiso como as corporeidades invertidas atuam na composição de uma personagem de forma a provocar um efeito cômico. Para o tanto, será examinado a linguagem da comédia física no gênero cinematográfico do cinema mudo, mais especificamente nas obras fílmicas do ator estadunidense Buster Keaton, relacionando com as técnicas teatrais do *clown* e da *Commedia dell'arte*, através da figura da máscara do Arlequino. As três figuras apresentam personalidades e comportamentos essencialmente acrobáticos; portanto, possuem princípios em comuns que permitem uma aproximação epistemológica a partir de uma análise comparativa. O enfoque da discussão aqui é dado sobre a dimensão acrobática e como ela possibilita uma melhor compreensão acerca do universo de atuação de cada um nas suas buscas compartilhadas de provocar o riso. O trio se estabelece como protagonistas do humor ao longo da historiografia do ator-acrobata e oferece exemplos de resistência ao pensamento acadêmico influenciado por Aristóteles⁴⁶¹ que sugere uma inferioridade da teoria do gênero cômico.

Para o tanto, inicio expondo como os movimentos acrobáticos eram utilizados nos primórdios da história cinematográfica para contextualizar o processo de inserção em um contexto narrativo de obras mudas, com exemplos de produções de Keaton. A seguir, as corporeidades invertidas são analisadas em termos de sua função dramática na composição de personalidade e na constituição de ação física da personagem. Em relação à primeira, será focado nos caracteres da ingenuidade e da malandragem, associados geral e respectivamente às

⁴⁶⁰ GALLESE, V. The Empathic Body in Experimental Aesthetics – Embodied Simulation and Art. In: V. Lux, S. Weigel (eds.). Empathy. Epistemic Problems and Cultural-Historical Perspectives of a Cross-Disciplinary Concept. Palgrave, 2017, p. 188.

⁴⁶¹ ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A Poética Clássica. 12ª Ed. SP, Cultrix, 2005.

figuras do clown e do Arlequino. Já a segunda terá como ênfase um estudo específico sobre os movimentos de queda, dado a sua grande presença e relevância na produção do efeito cômico.

A escolha de análise da linguagem do cinema mudo foi a partir de um recorte histórico de um período que compreende o distanciamento de cerca de um século da data presente desta pesquisa. O que era produzido cenicamente há cerca de cem anos atrás? Diferentemente de produções de comédias antigas, das gregas a shakespearianas, que possuem o texto como fonte principal, os dispositivos cinematográficos contribuíram com a possibilidade dos primeiros registros cênicos em movimento. Desta forma, atuam como uma importante fonte histórica, documental e acadêmica que permite uma elucidação, pelo menos de uma forma um pouco mais direta, destas problemáticas que afligem os pesquisadores das Artes Cênicas. Neste sentido, curiosamente me perguntei: quais seriam as gravações em vídeo mais antigos em relação à práxis acrobática? Estes permitiriam contemplar, com meus próprios olhos, o contexto (como, onde, por que) que as corporeidades invertidas eram realizadas.

Durante os primórdios da experimentação de instrumentos ópticos, na virada do século, era comum a gravação enquanto mero registro, próxima de um estilo documental onde as situações da vida cotidiana atuavam como cenário. Designados ao gênero chamado “actuality film” (algo como “filme de realidade”), não havia uma adaptação, edição ou reestruturação específica de eventos reais e roteiros para o olhar da câmera ou com uma função narrativa estritamente ficcional. Entretanto, os atos acrobáticos também serviam como cobaias populares para filmagem e eram frequentemente inseridos em catálogos de cineastas como uma celebração à capacidade de capturar o movimento. Estes vídeos, geralmente com brevíssima duração, compilam demonstrações de números de acrobatas solo, como o malabarista de faca árabe Hadj Cheriff em *Hadj Cheriff* (1894)⁴⁶², o contorcionista canadense Luis Martinetti em *Luis Martinetti* (1894)⁴⁶³, o equilibrista venezuelano Juan Caicedo em *Caicedo* (1894)⁴⁶⁴; exposições de famílias circenses e trupes acrobáticas, como os suíços Kremos em *Sauts perilleux* (1899)⁴⁶⁵, as irmãs Dainef em *Les Six Sœurs Dainef* (1902)⁴⁶⁶, os Julians em *Les Julians*,

⁴⁶² Direção de William K. L. Dickson. Estados Unidos, 1894, 1’’. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AcAiVPIuEaQ>

⁴⁶³ Direção de William K.L. Dickson. Estados Unidos: Edison Manufacturing Co., 1894, 1’’. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LW0BZBFOiC0>

⁴⁶⁴ Direção de William K.L. Dickson. Estados Unidos, 1894, 1’’. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OVPUkp_hR5o

⁴⁶⁵ Dirigido e produzido pelos irmãos Lumière. Paris, 1898, 2’’. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hA8u6HI5FO4>

⁴⁶⁶ Produção dos *Phaté Frères*. França, 1902, 3’’. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3zP8MOYCaPc>

acrobates (1902)⁴⁶⁷, os italianos Tontolini em *Acrobati Comici* (1910)⁴⁶⁸ e os japoneses Fujimaki em *Les Fujimaki* (1913)⁴⁶⁹ (figura 90); treinamento de rotinas de escolas militares, como *Passage des portiques* (1897)⁴⁷⁰ da *École de Gymnastique* de Joinville; exercícios de modalidades esportivas, como *Gymnasts on Parallel Bars* (1898)⁴⁷¹ ou práticas de lazer, como o jovem nova-iorquino anônimo na rua em *A street arab* (1898)⁴⁷² (figura 91).



Figuras 90 e 91: respectivamente, os filmes *Les Fujimaki* (1913) e *A street arab* (1898).

Entretanto, o registro de corporeidades acrobáticas associada a uma camada narrativa em performances cênicas de artistas e grupos também eram populares, principalmente oriundas de números de clown, como a dupla Foottit e Chocolat (formada pelo inglês George Foottit e o afro-cubano Rafael Padilha) em *Chaise en bascule* (1899)⁴⁷³ (figura 92) e o ator inglês Little Tich em *Big Boot Dance* (1900)⁴⁷⁴; ou de esquetes de pastelão, como a francesa *Cambrioleurs modernes* (1902)⁴⁷⁵. O cinema mudo era, portanto, uma arte de cunhar, fixar e difundir a

⁴⁶⁷ Produção dos Phaté Frères. França, 1902, 2''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zIIRMgsSsNs>

⁴⁶⁸ Produção de *Società Italiana Cines*. Itália, 1910, 6''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LUF-YIROHp4>

⁴⁶⁹ Produção dos Phaté Frères. França, 1913, 6''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vtkv80heL4c>

⁴⁷⁰ Direção de William K. L. Dickson. Reino Unido: British Mutoscope & Biograph, 1897, 1''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ekRb96E9gk0>

⁴⁷¹ Dirigido por James Williamson. Reino Unido, 1898, 1''. Disponível em: <https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-gymnasts-on-parallel-bars-1898-online>

⁴⁷² Dirigido por William Heise. Estados Unidos, 1898, 1''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7igdZZ29Q4c>

⁴⁷³ Dirigido por Louis Lumière e produzido pela Société Lumière. Paris, 1899, 1''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kd14UFtaDh4>

⁴⁷⁴ Dirigido por Marguerite Vrignault e produzido pela *La Société Phono-Cinéma-Théâtre*. França, 1900, 3''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MFB4oHajwGw&t=25s>

⁴⁷⁵ Produzido pelos Phaté Frères. França, 1902, 6''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FEEXCPal38Ck>

pantomima e vinha a ser como um prolongamento do teatro⁴⁷⁶. Uma filmagem singular de 1899 registrada em um estúdio fotográfico apresenta uma cena clownesca que curiosamente se utiliza de uma corporeidade invertida como mote dramaturgico. Em *Upside Down Boxers*⁴⁷⁷, dois atores-acrobatas simulam uma rodada de luta de boxe, entretanto, eles a fazem, como o próprio título sugere, de cabeça para baixo. Os clowns se encontram caracterizados de boxeadores, vestindo camisas de manga longa e calças e portando perucas calvas. Em seus pés, luvas pugilistas almofadadas estão anexadas como uma extensão da porção frontal dos sapatos e uma cabeça inanimada de boneco está acoplada à parte baixa do quadril e por entre as pernas de cada um. Deste modo, quando os atores-acrobatas se configuram corporalmente invertidos, a conjugação dos efeitos da indumentária e da máscara instauram uma ilusão cômica de um ser em uma posição ortostática cotidiana (figura 93).



Figuras 92 e 93: à esquerda, *Chaise en bascule* (1899); à direita, *Upside Down Boxers* (1899).

Durante a ação, eles se voltam de frente um para o outro em uma posição de parada de cabeça, assim os braços, em conjunto com o crânio, atuam permutadamente como a base de sustentação do corpo. Ao encenar o combate, os membros inferiores substituem os superiores e assumem os movimentos dos golpes. Ambos os tecidos de ligação das luvas aos sapatos e do pescoço à prótese são relativamente frouxos, o que concede uma dinâmica constante a estes objetos para auxiliar na representação de uma figura “viva”, no impulso do lançamento para o soco e no rebate após o choque com o rosto do oponente. É pertinente notar que, nesta inversão estacionária, os braços (atuando como pernas) estão compulsoriamente dobrados; se o ator

⁴⁷⁶ PAGNOL apud LEPROHON, Pierre. *Histoire du Cinéma Muet. Vie et mort du Cinématographe* (1895 - 1930). Paris: D'Aujourd'hui, 1961, p. 37.

⁴⁷⁷ Produzido pela British Mutoscope & Biograph. Reino Unido, 1899, 1''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8NYG8a7Cd50>

também flexiona as pernas (atuando como braços), proporciona um vislumbre da postura de base do *sats*⁴⁷⁸, uma atitude tipicamente decidida do lutador de uma modalidade agonística e que confere um maior aspecto crível à figura. Em termos de teatralidade acrobática, o mais interessante neste criativo número cênico é a relação paradoxal: apesar dos atores atuarem *de cabeça para baixo*, seus personagens aparentam estar *em pé*. Ainda que a figura composta inversamente tenha referências atreladas a um corpo “realístico” (o que fundamenta a justificativa do uso desta configuração física), este exemplo demonstra um registro dos precursores prolegômenos de uma dramaturgia que tem a corporeidade invertida como elemento motivador principal.

Estas apresentações cênicas registradas também eram levadas a público em forma de vídeo, tornando-se populares e possibilitando uma maior divulgação dos artistas para novas audiências e outras fronteiras territoriais. Com o gradual domínio das estruturas mecânicas e o avanço das ferramentas técnicas, como edição e efeitos de montagem, os artistas perceberam que o aparelho cinematográfico poderia ser utilizado não somente para a ciência, mas para a arte. Assim, a possibilidade de levar em consideração a perspectiva da lente para criar uma ilusão inaugurou a utilização a seu favor para contar uma história. Entretanto, o Cinema Mudo apresenta uma particularidade de se caracterizar como um gênero cinematográfico que não apresenta uma gravação de áudio síncrona com a captação da imagem. Apesar da inclusão de uma trilha sonora (frequentemente executada ao vivo por um pianista ou até mesmo por uma orquestra) e de quadros alternativos com indicações escritas que apresentam informações sucintas e relevantes para o desenrolar do enredo e de sua compreensão (como títulos, ambientações e passagens-chave de diálogos), suas produções não apresentam falas audíveis.

Desta forma, a estrutura iconográfica é promovida a um nível primário de articulação temática, onde a busca por um significado perpassa primordialmente pela consideração dos elementos visuais da trama, se comparado à composição dramática⁴⁷⁹. Isto confere um enredo sem grande complexidade narrativa e essencialmente circunstancial, mas altamente dramático pelo grande foco na criação e resolução de conflitos opositivos oriundos de situações elementares e cotidianas. A forma dramática possui uma simplicidade que quase se encaixa em

⁴⁷⁸ Para Eugenio Barba, “*sats* pode ser traduzido com as palavras “impulso”, “preparação”, ou então “estar pronto para...”. Indica o momento no qual se está a ponto de agir, o instante que precede a ação no espaço, quando toda a energia já está aí, preparada para intervir, porém suspensa” (BARBA, E. *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1993, p. 65); ou ainda: “os joelhos, levemente flexionados, retêm 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, boxe, esgrima, cada vez que vemos estar prontos a reagir” (Ibid, p. 19-20).

⁴⁷⁹ CARROLL, Noël. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor, and Bodily Coping*, Malden: Blackwell Publishing, 2007.

uma estrutura aristotélica, por se passar em um curto período de tempo, se ambientar em um lugar ou cenário único e a ação ter início, meio e fim bem delineados. Desta forma, fornecem exemplos ideais e bem dispostos que permitem uma compreensão contextual clara e objetiva. A curta duração dos filmes também contribui para a relativa ausência de aprofundamento diegético, onde não há tempo para grandes devaneios ou introspecções. Em resumo sequencial lógico: a inexistência de falas orais neste gênero cinematográfico transfere a atenção para a natureza visual; cujo aspecto imagético é fundamentado naquilo que acontece na trama, ou seja, através das ações; as ações são realizadas pelo ator, que, por sua vez, utiliza o corpo como ferramenta. Essencialmente, o enredo será alicerçado fundamentalmente naquilo que o ator faz através do seu corpo. Desta forma, compõe-se uma narrativa que se apoia essencialmente na linguagem física dos atores e os princípios que comumente caracterizam esse estilo de atuação se fundamentam sobre uma dilatada expressividade corporal.

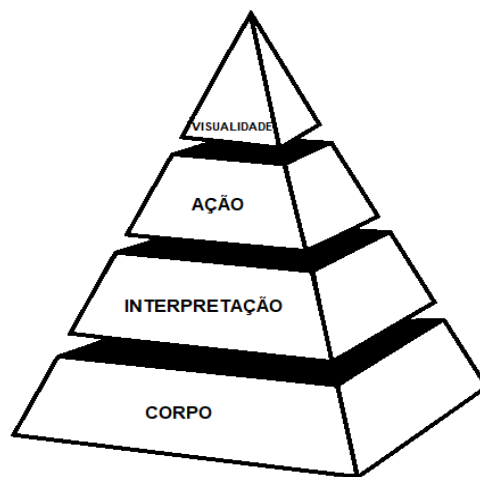


Figura 94: Esquema piramidal representando os níveis dos elementos que compõem a estrutura da interpretação da linguagem do cinema mudo. A verticalidade dos níveis não representa ordens hierárquicas, mas sim que cada camada é baseada pela(s) outra(s) imediatamente abaixo(s). O corpo, base da pirâmide, é o alicerce para a interpretação do ator; a interpretação do ator é base que sustenta a realização de suas ações; suas ações são a base para a expressão diegética e, portanto, para a composição da visualidade da cena, localizada no topo. O corpo localizado na base da pirâmide demonstra que ele é, essencialmente, o suporte basilar deste gênero; a visualidade no topo demonstra que ela é o aspecto primordial deste gênero e é baseada na conjunção de todos os elementos anteriores.

Uma das produções fílmicas narrativas mais conhecidas no primeiro terço do século XX foram justamente as do gênero de comédia física. A dimensão acrobática da corporeidade do ator e das situações dramáticas serão típicas deste estilo, devido à forte influência das manifestações artísticas em voga daquele período, como o *vaudeville*, o *music hall*, a pantomima, as comédias de costume e as vanguardas modernas; mas também estilos mais

antigos e estabelecidos como o clown, a *Commedia dell'arte* e o próprio circo. Os movimentos acrobáticos são artifícios muito ricos e comuns para a composição das ações atorais e narrativas, de forma que eles se tornaram um dos elementos de caracterização identitários próprios desta linguagem. Quando se remete ao cinema mudo, é difícil não pensar em uma imagem em preto e branco, geralmente com ritmo acelerado e recheada de artimanhas acrobáticas.

A presença de um corpo de cabeça para baixo na comédia física é muito popular, abundante e recorrente. Para oferecer uma dimensão, nas 29 obras cinematográficas de Buster Keaton escolhidas para análise desta tese, estes movimentos acrobáticos foram presentes em todos os filmes. Eles perfazem um total de 293 aparições, o que corresponde a uma expressiva média de mais de 10 movimentos por filme (~10.1). Com 13 corporeidades invertidas distribuídos ao longo de seus 19 minutos de duração, o curta-metragem “The High Sign” (1921), por exemplo, conta com uma média de 0.68 inversões por minuto de filme; o que significa que podemos visualizar praticamente um movimento de inversão corporal a cada minuto de vídeo. Isto demonstra que, em termos de registros antigos de performances acrobáticas, os maiores acervos em potencial não se encontram na captação de treinamentos militares ou esportivos da época, mas sim associados ao trabalho do ator.

É relevante destacar que, mesmo que a presente análise recaia sobre obras cinematográficas em uma tese da área de Artes Cênicas, o enfoque é dado em uma investigação sobre seus conceitos-chave: o ator, o corpo e os movimentos acrobáticos. Para além, a limitação dos recursos cinematográficos da época aproxima a cena fílmica da cena teatral. Ainda que se perpassasse pelas lentes de uma câmera, os quadros captados por Keaton apresentam plano-sequências recorrentes, que exprimem uma grande continuidade das ações pela redução de ferramentas de edição e conferem um nível de “autenticidade” à ação acrobática; e um plano geral, que, ao manter uma grande distância entre a filmadora e a personagem, amplia a relação do indivíduo com o meio ambiente e firma um compromisso com certo aspecto realista⁴⁸⁰. O corpo se transforma, portanto, em um elemento de dimensão antifílmica, onde as relações acrobáticas de Keaton com o mundo dos objetos pertencem ao que estava acontecendo veridicamente na frente da câmera quando a filmagem foi realizada⁴⁸¹.

Desta forma, a comédia física no gênero do cinema mudo foi escolhida para investigação pelo seu recorte temporal, que representa uma referência em vídeo de importância

⁴⁸⁰ CARROLL, Noël. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor, and Bodily Coping*, Malden: Blackwell Publishing, 2007, p. 78-79.

⁴⁸¹ COËGNARTS, Maarten; KRAVANJA, Peter. Metaphors in Buster Keaton’s short films. *Image & Narrative* 13, n. 2, 2012, p. 141.

documental por disponibilizar os primórdios de registros filmados de movimentos acrobáticos; a grande influência de estilos fundamentalmente cênicos na construção do trabalho atoral e da montagem; a linguagem cênica se basear essencialmente na visualidade, na ação e no corpo do ator; apresentar grande recorrência e abundância de movimentos acrobáticos e situações de alta intensidade dramática; o emprego de técnica acrobática na interpretação, o que beira uma estilização da atuação e se caracteriza um dos elementos identitários desta linguagem; a construção de uma dramaturgia que emerge a partir da relação simbiótica entre narrativa e corporeidades invertidas; e sua proximidade com as artes da cena através de planos geral e em sequência que conferem continuidade e autenticidade às ações acrobáticas. No cinema mudo, estas últimas são justificadas crivelmente em função da narrativa, o que as tornam exemplos ideais para a discussão da noção lecoquiana de acrobacia dramática.

Para o tanto, foi selecionado como escopo primário de estudo obras cinematográficas de comédia física do ator estadunidense Buster Keaton (1895-1966). Entretanto, a pesquisa não se restringe em elencar exemplos eventuais de outros artistas e criações que auxiliam na construção de determinado argumento. A escolha deste intérprete é meramente firmada no fato de Keaton ser, indubitavelmente, o mais acrobático dentre os seus contemporâneos cômicos do cinema, como o inglês Charles Chaplin (1889-1977) e o norte-americano Harold Lloyd (1893-1971), apesar destes também serem previamente atores de teatro de variedades, possuírem habilidades circenses e utilizarem eventualmente ações acrobáticas nas suas criações. A figura criada por Chaplin, por exemplo, se comporta e almeja uma compostura ereta, polida, elegante e cavalheira demais para ter uma presença de movimentos acrobáticos significativa no seu repertório de situações. Desta forma, o tipo clownesco pode apresentar muitas variações, como “clowns-mimos”, “clowns-oradores”, “clowns-músicos”⁴⁸². Evidentemente, estas classificações não são estáticas e muito menos devem ser vistas isoladamente para compreendermos suas poéticas. Desta forma, se discute as possibilidades de uma teoria de atuação cômica acerca de um “clown-acrobata”, como já visto pelo russo Vitáli Lazarenko nas produções meyerholdianas⁴⁸³. Keaton, por sua vez, aposta na intensidade acrobática como elemento primordial nas suas produções e firma sua identidade como um ator-acrobata.

Buster Keaton

⁴⁸² RAZZAKOV, F. *Samy Dobry Kloun: Iuri Nikúlin i drugie*. Èskmo: Moskva, 2012, p. 7.

⁴⁸³ SANTOS, Carlos Eduardo Alves Duarte. *Os palhaços soviéticos e o teatro russo de vanguarda: diálogos e desdobramentos*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, 2016.

Suas acrobacias nunca são apenas acrobacias (...) as acrobacias de Buster são únicas porque ele sempre foi primeiro um ator e comediante. Como ele coloca de forma simples, “acrobatas não fazem rir” (...) Buster nunca se contentou em impressionar o público com seu atletismo; ele usou seu incrível equilíbrio, agilidade e controle muscular para se comunicar; contar uma história com seu corpo⁴⁸⁴.



Figura 95: Nas produções cinematográficas de Keaton, a perspectiva referente a uma inversão corporal é constantemente evocada. Nesta cena de “Seven Chances”, ele se encontra de cabeça para baixo ao tentar se desvencilhar de uma cerca de arame quando, ingenuamente, percebe a presença de um touro atrás dele.

Joseph Frank Keaton (1895-1966) foi um dos artistas que mais se utilizou da versatilidade e espetacularidade de movimentos acrobáticos para compor suas ações físicas em suas produções cinematográficas, se portando em um trem em movimento com a mesma suavidade que levantar da cama. Sua aptidão para a atuação já se demonstrava desde pequeno, tendo nascido praticamente dentro do palco, pois sua família apresentava *vaudevilles* nos Estados Unidos no final do século XIX. Sua inclinação acrobática também se iniciara cedo: em um episódio ainda bebê, Keaton não teria somente caído de um lance de escada sem nenhum machucado, mas como também teria se divertido com o próprio tombo. Em sua própria versão, a partir deste acontecimento ele recebeu o seu apelido, “Buster”, através do ilusionista Harry Houdini⁴⁸⁵, uma gíria de vaudeville para uma queda no palco, dando origem então à primeira parte de seu nome artístico.

Keaton começou então, desde criança, a performar sua proeza de cair sem se ferir em conjunto com seus pais na companhia “The Three Keatons” (“Os Três Keatons”). Através de esquetes cênicas, o trio familiar contava histórias de contexto doméstico que geralmente envolviam a temática da desobediência e rebeldia de um filho. Keaton raramente se lesionava no palco pois aprendia a fazer truques com segurança e sair ileso deles, sendo apresentado e conhecido como “o garoto que não pode ser machucado”. Assim, desde cedo Keaton

⁴⁸⁴ SMITH, Imogen Sara. Buster Keaton: The Persistence of Comedy. Chicago: Gambit Publishing, 2008, p. 50.

⁴⁸⁵ KEATON, Buster; SAMUELS, Charles. My wonderful world of slapstick. New York: Doubleday & Company, 1960, p. 20.

desenvolveu uma técnica própria: “comecei tão jovem que acertar é uma segunda natureza para mim. Várias vezes eu teria morrido se não tivesse conseguido pousar como um gato”⁴⁸⁶. Desta forma, a natureza autônoma e domínio corporal instintivo experienciado através da repetição desde uma pequena idade o levou a desenvolver os movimentos e os inserir na construção das performances, moldando uma identidade de ator composta de uma interpretação em dimensão acrobática.

Keaton não teve uma formação técnica, esportiva ou artística formal e institucional. A vivência prática e intensa no *vaudeville* foi sua escola, composta de anos de contínuas apresentações e aprendizagem de movimentos acrobáticos de palco e quedas cômicas por observação e imitação, incluindo seu pai (Keaton se referia a ele como o homem mais talentoso em sofrer quedas que já vira em ação⁴⁸⁷) ou a partir de breves encontros com trupes acrobáticas passageiras de todas as partes do mundo. Embora as façanhas acrobáticas sejam um gosto e identidade, Keaton se considerava no máximo apenas um “meio acrobata”, pois não se via como um atleta profissional por não dominar uma técnica específica, somente entender de controle corporal. Entretanto, isto não era um empecilho, pois a natureza do ator e efeito cômico deveriam vir em primeiro plano. Keaton relata que o produtor da *Keystone Studios*, Mack Sennett, não contratava acrobatas treinados para o elenco pois estes raramente conseguiam fazer rir enquanto realizam quedas cômicas: “ele parece o que é, um acrobata treinado fazendo suas coisas, em vez de uma personagem caindo acidentalmente”⁴⁸⁸.

Com o *vaudeville*, Keaton teria aprendido a afiar suas capacidades cômicas a partir da improvisação, um aspecto muito importante de seu trabalho que ele conservara até mesmo durante as suas produções cinematográficas. Suas criações raramente tinham um roteiro cuidadosamente planejado:

Quando os três escritores [Bruckman, Havez e Mitchell] e eu tínhamos decidido um enredo, poderíamos começar. Sempre procuramos primeiro a história, e no minuto que alguém vinha com um bom começo, nós sempre pulávamos o meio. Nunca prestávamos atenção nele. Pulávamos até o fim. Um homem entra nesta determinada situação: como ele sai disso? Assim que nós descobrimos como ele saísse dessa, então voltávamos e trabalhávamos no meio. Nós sempre imaginamos que o meio se cuidaria por si próprio⁴⁸⁹.

⁴⁸⁶ Part I: A Vaudeville Childhood. International Buster Keaton Society. Archived from the original on January 8, 2015.

⁴⁸⁷ KEATON, Buster; SAMUELS, Charles. My wonderful world of slapstick. New York: Doubleday & Company, 1960, p. 15.

⁴⁸⁸ Ibid, p. 149.

⁴⁸⁹ KEATON, Buster. Entrevista por Bob and Joan Franklin. Columbia University: Oral History Research Office, 1958, p. 11-12.

Assim, é possível visualizar o destaque conferido ao desenrolar da ação e a natureza improvisacional. Keaton também fazia com que seus cinegrafistas continuassem a gravação mesmo que algo desse errado, porque era neste momento que poderia surgir algumas de suas melhores ideias⁴⁹⁰. Desta forma, mesmo sendo um ator de cinema, seus processos de criação eram fortemente influenciados por suas vivências teatrais.

Foi a partir de sua vivência no *vaudeville* que Keaton percebeu que, sempre que sorria ou deixava o público suspeitar do quanto se divertia quando seu pai o jogava do palco, o público não parecia rir tanto quanto de costume⁴⁹¹. Assim, ele passou a adotar uma expressão inexpressiva à sua performance, que se estendeu à sua figura nas telas. Ele é conhecido por “a grande face de pedra” ou “o comediante que nunca ri” justamente pela expressão facial que não se modifica diante dos acontecimentos. Esta impassibilidade, entretanto, não é semelhante a inexpressividade geralmente atribuída aos artistas circenses durante seus números, que tentam suprimir uma demonstração explícita de esforço. A neutralidade facial de Keaton se ampara justamente na possibilidade de o espectador ter uma atenção maior à sua expressividade física, que projeta as aspirações sentimentais, sensoriais e morais de seus papéis no e pelo corpo.

Para este estudo acerca da dramaturgia acrobática de Keaton, foram elencadas vinte e nove obras cinematográficas (dezenove curtas e dez longas-metragens) interpretadas e dirigidas por ele na década de 20 do século XX. A escolha da década se justifica por ser referida como um “período de ouro”, por apresentar uma abundância de produções em um curto período de tempo (os dezenove curtas-metragens, por exemplo, foram produzidos em um intervalo de apenas quatro anos, de 1920 a 1924) e a grande presença de movimentos acrobáticos, que a partir da década seguinte decaíram substancialmente pela influência de um estilo realista ascendente e o aumento das produções com captação de áudio. A seleção das obras teve como critério a sua participação à frente da produtora *Buster Keaton Productions* e para além da função única como ator, incluindo seu envolvimento como diretor. Desta forma, o seu olhar artístico não está presente somente na sua interpretação por dentro da cena, mas também por fora dela, expressando seus pontos-de-vista na composição dos enquadramentos. Keaton ainda tem crédito de cargos adicionais como autor, participando das elaborações de ideias e da escrita dos roteiros e das piadas; dublê (*stuntperson*), executando feitos físicos de alta periculosidade e risco; editor, realizando a montagem dos quadros e formatação dos efeitos; produtor,

⁴⁹⁰ KEATON, Eleanor; VANCE, Jeffrey. *Buster Keaton remembered*. New York, NY: Harry N. Abrams, Inc., 2001, p. 65.

⁴⁹¹ KEATON, Buster; SAMUELS, Charles. *My wonderful world of slapstick*. New York: Doubleday & Company, 1960, p. 13.

coordenando a organização da produção como um todo; e até mesmo cenógrafo, concebendo e construindo as estruturas do cenário. Em sua obra prima, *The General*, por exemplo, ele possui créditos de todos os encargos principais, como ator, diretor, produtor, autor, editor e dublê. Desta forma, a pluralidade de seu envolvimento nas obras escolhidas permite delinear melhor seu ofício atoral e identidade artística e cinematográfica.

A partir da identificação das corporeidades invertidas presentes nas obras, foram feitos fichamentos⁴⁹² e categorizações das justificativas dramáticas para refletir acerca dos diferentes papéis que elas podem assumir em situações narrativas não somente neste gênero fílmico, mas em uma cena acrobática em geral. A plataforma utilizada para estes estudos de caso foi site de compartilhamento de vídeos *Youtube*, onde a maioria das obras se encontra em domínio público. O exame dos movimentos acrobáticos foi ocasionalmente dificultoso, devido à baixa qualidade, conservação e definição dos vídeos disponíveis (que também se reflete na nitidez das imagens aqui expostas), a edição com cortes de um quadro a outro, a limitação das cores em preto e branco que reduz a percepção dimensional do espaço e a própria agilidade das ações. Desta forma, muitas corporeidades invertidas ficam subentendidas ou implícitas, apresentando apenas uma visualização parcial do movimento que permite somente a sua suposição. A dedução da presença de um movimento acrobático quando Keaton some em um salto, por exemplo, pode ser embasada na rapidez que ele subsequentemente reaparece ou fica de pé. Uma solução encontrada para superar estes impasses foi a alteração da velocidade de reprodução dos vídeos, o que possibilitou uma observação em tempo mais lento (em ritmos como 0.25, 0.5 e 0.75, sendo 1.0 o padrão) e, assim, uma melhor eficiência de atenção às ações.

Os movimentos acrobáticos são presentes em todas as obras cinematográficas analisadas. Foram identificados os montantes de 153 inversões corporais nos curtas e 140 nos longas, reunindo um conjunto total de 293 momentos que apresentam corporeidades invertidas. Os elementos acrobáticos presentes incluem rolamentos para frente, rolamentos para frente laterais (direitos e esquerdos), rolamentos para trás, rolamentos para trás laterais (direitos e esquerdos), mortais para frente, mortais para trás, mortais laterais, paradas de mãos, paradas de cabeça, paradas de ombros, vela, pullover e mergulhos de ponta. Estes movimentos, enquanto acrobacias dramáticas contextualizadas na narrativa, podem assumir, portanto, diversos papéis e recursos dentro do enredo.

A primeira parte se dedica a uma análise de personagem com foco na maneira que os movimentos acrobáticos auxiliam na composição de uma personalidade marcada por uma

⁴⁹² A tabela completa com todas as informações pode ser encontrada nos anexos.

identidade ingênua ou malandra. O caráter da ingenuidade será abordado a partir do universo do clown, enquanto o aspecto da malandragem será associado a máscara do Arlequino, oriunda da *Commedia dell'arte*. A segunda parte discute a personagem sob o ângulo de seu comportamento, ou seja, como estas personalidades são refletidas na construção das ações acrobáticas, divididas por suas motivações e funções. Se caracteriza como uma análise de movimento com especial atenção às dinâmicas de quedas.

Apesar das produções cinematográficas de Buster Keaton conter uma diversidade de temáticas, cenários e narrativas, é possível identificar que suas protagonistas apresentam traços comuns de personalidade, de forma a beirar a tipificação. Contudo, esta é diferente da abordagem elaborada pelo Chaplin, que criou e introduziu uma mesma persona, “The Tramp”⁴⁹³, em diversas obras diferentes. Nas criações de Keaton, apesar de não haver a recorrência de um papel fixo, há um processo de esteriotipização que pode refletir uma relação do ser humano para com o mundo, como um caráter inocente ou astucioso; ou de relacionamentos interpessoais, sejam eles de ordem afetiva (como a pretendente e o apaixonado), antagônica (como o mocinho e o vilão), familiar (como o genro e o sogro) ou subordinação (como o empregado e o chefe). Estes traços podem ser paralelamente associados aos personagens-tipo e relações estabelecidas na *Commedia dell'arte* (como os enamorados, os patrões, os servos); e, de certa forma, nas máscaras expressivas de Lecoq, que, ao representarem temperamentos humanos elementares (tais como felicidade, tristeza, raiva, medo, etc), condensam estados de espírito à sua natureza primária e essencial.

Majoritariamente, as personagens não possuem nomes próprios estabelecidos, e a definição de quem são é reduzida ao senso comum do papel ou status social que elas carregam dentro daquele contexto ou sociedade (segundo a perspectiva do início do século XX). Portanto, elas são altamente generalizadas e não possuem demasiado aprofundamento, reflexividade ou complexidade psicológica. De forma geral, elas não possuem um passado evidente, uma vez que não removem memórias e nostalgias; nem futuro explícito, pois não preveem ansiosa e adiantadamente possíveis falhas em seus atos e não se preocupam em demasiado com um tempo posterior a longo prazo. A importância preponderante não é dada ao desvelamento de quem as personagens *são*, mas como elas *estão* presentemente naquela situação, tempo e lugar. Assim,

⁴⁹³ “O vagabundo”, em tradução literal, mas a personagem também é conhecida pelo nome “Carlitos” no Brasil e “Charlot” na Europa. Se caracteriza, de forma geral, como um homem que possui personalidade gentil, simples, ingênua, afetuosa e ar exageradamente romântico. Oriundo de baixa classe, luta para sobreviver, comer e trabalhar, criando conflitos com pessoas da alta sociedade ao mesmo que se esforça para aparentar ser um verdadeiro lorde. Os atributos físicos da personagem incluem um par de calças largas, um paletó apertado, um pequeno chapéu-coco, um par de sapatos gastos e sua bengala de bambu.

elas expressam sua personalidade e pensamento essencialmente através do seu comportamento, ou seja, da forma como ela *age*. Assim, atores e atrizes podem utilizar ações em dimensões acrobáticas com presença de movimentos de inversão corporal afim de auxiliar a apresentar ou a evidenciar características que compõem o perfil destas personagens em determinadas situações. Os traços comuns que podem criar uma abertura a uma vazão de expressão acrobática incluem a ingenuidade e a malandragem, qualidades usual e respectivamente familiares ao clown e ao Arlequino.

2.2.1. Corporeidades invertidas como ingenuidade: o exemplo do clown

As produções de comédia física e estilo interpretativo de Keaton são frequentemente vistos como um exemplo em si de clown no cinema, mostrando que, após ocuparem a rua, a praça, a feira, o picadeiro e o palco, estas figuras encontraram na linguagem cinematográfica um novo espaço para continuar a revelar a humanidade da natureza ridícula, ganhando grande popularidade e requinte⁴⁹⁴. Apesar de não apresentar o aspecto primordial clownesco da relação direta com um público, as obras fílmicas colocam a figura clownesca em situações cotidianas no limiar da realidade e da ficção, revelando os clowns que vivem escondidos na sociedade⁴⁹⁵. É relevante destacar que este estudo não tem propósito homogeneizante de determinar uma maneira única ou correta da figura clownesca, visto que não existe um *clown* (no singular) mas sim *clowns* (plural)⁴⁹⁶. Este universo é vasto, múltiplo, variado e flexível⁴⁹⁷, cuja singularidade é um elemento de grande afeto e parte de cada artista que o elabora. Uma caracterização esquematizada do mundo clownesco também seria impossível, em vez disso é apresentado uma repetição de alguns aspectos que vêm da história da comédia⁴⁹⁸. O foco dado aqui é na lógica clownesca que fornece vislumbres de personalidade que auxiliam na composição da personagem de Keaton e que potencializam a emergência de corporeidades invertidas.

A perspectiva do conceito de clown abordada aqui não é a do palhaço circense tradicional, que porta um nariz vermelho, que se relaciona geralmente ao espaço público⁴⁹⁹ e

⁴⁹⁴ BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à representação. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009. p. 251.

⁴⁹⁵ BRONDANI, Joice Aglae. Clown absurdo e encenação: processos de montagem dos espetáculos “godô”, “trattoria” e “joguete”. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, 2018, p. 51.

⁴⁹⁶ TOWSEN, John. H. Clowns. New York: Hawthorn, 1976.

⁴⁹⁷ WUO, Ana E. Clown: “desforma”, rito de iniciação e passagem. Doutorado em Artes da Cena, UNICAMP, Campinas, 2016.

⁴⁹⁸ FO apud VIGANÒ, Antonio. Nasi Rossi il clown tra circo e teatro. Italia, Montepulciano: Del Grifo, 1985, p. 53.

⁴⁹⁹ FELLINI, F. Fellini por Fellini - Entrevista de Giovanni Grazzinni. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

que é permeado por uma literatura sentimental e senso comum⁵⁰⁰; mas sim através da natureza essencialmente de palco (teatral/circense) formada por uma linhagem composta por nomes como Jacques Lecoq, Dario Fo, Joan Littlewood, Ariane Mnouchkine, Luís Otávio Burnier, Monica Pagneaux, Thomas Leabhart e Philippe Gaulier. Opto por manter o nome estrangeiro clown e sem ênfase gráfica pois o termo já se encontra adotado e naturalizado no território nacional brasileiro e é a terminologia comumente empregada nas publicações teóricas⁵⁰¹ dos estudiosos mencionados. No Brasil, esta distinção é discutida até mesmo em questão linguística de oposições entre os termos palhaço e clown⁵⁰², que apesar de serem palavras distintas para se designar a mesma coisa, existem diferenças quanto a linhagem de trabalho⁵⁰³. Na linhagem referida, o clown nunca interpreta, ele simplesmente é⁵⁰⁴, ou seja, ele não cria uma persona outra e cujo trabalho se debruça sobre a busca de seu próprio clown. Ser um clown é adentrar em uma lógica e estado específico do próprio intérprete expor o seu ridículo, ingenuidade e esperteza. O processo criativo lecoquiano, por exemplo, é baseado principalmente em recuperação de aspectos infantis particulares, entretanto não se refere à uma criança que habita no ator, mas sim daquela que cresceu nele⁵⁰⁵. Diferentemente de Chaplin, que criou a figura do “The tramp” (o vagabundo), ou de Lloyd, que compôs o “The boy” (o garoto), Keaton não se delimitou em uma tipificação própria.

Uma das personalidades que Keaton comumente representa é de um rapaz ingênuo. Esta é uma característica inerente à figura clownesca, pois ela representa uma dilatação da ingenuidade e da pureza inerente a cada pessoa⁵⁰⁶. Por uma via, tal atitude pode estar relacionada a um desconhecimento inofensivo de certos costumes de uma sociedade ou de uma modesta ignorância das regras morais do ambiente em que a personagem se encontra. Em “Steamboat Bill Jr”, por exemplo, Keaton interpreta um filho que, após um longo e distante período de estudos em uma cidade grande, reencontra seu pai, um marinheiro de um vilarejo costeiro que almeja que o seu sucessor o substitua em seu ofício. Assim, ao ser apresentado e ensinado a tarefas habituais específicas do manejo náutico, ele fica ligeiramente perdido diante

⁵⁰⁰ LECOQ, Jacques. Lecture-demonstration. Wilhelmsbad: European Mime Festival, 1971.

⁵⁰¹ BRONDANI, Joice Aglae. Clown absurdo e encenação: processos de montagem dos espetáculos “godô”, “trattoria” e “joguete”. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, 2018, p. 35.

⁵⁰² C.f. SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

⁵⁰³ BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à representação. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009, p. 205.

⁵⁰⁴ Ibid, p. 248.

⁵⁰⁵ LECOQ, Jacques. Lecture-demonstration. Wilhelmsbad: European Mime Festival, 1971.

⁵⁰⁶ FERRACINI, Renato. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP., 1998, p. 201.

de um mundo praticamente novo e é induzido a mudar sua postura e até suas vestimentas usuais para se encaixar naquele universo até então inédito para ele. O seu distanciamento da vivência marítima, portanto, o coloca em algumas trapalhadas clownescas e situações vexatórias não intencionais, onde um simples descuido pode, por acaso, o fazer tropeçar e acionar uma discreta alavanca que acidentalmente coloca toda a embarcação em movimento.

A incapacidade da figura ingênua de se relacionar conforme e corretamente com o ambiente externo ou de se sintonizar com uma infinidade de estímulos do mundo físico o faz ser preconceituosamente julgado e ridicularizado por não se encaixar, em uma primeira instância, naquele contexto social. Inocentemente, ele não percebe a vergonha dos observadores ou repara conscientemente a real magnitude das consequências de seus equívocos. A ingenuidade, portanto, está ligada a um ponto de vista específico, o da perspectiva externa, pois, para os moldes da personagem, ela age coerente e competentemente. Como um clown, ela não se conforma à norma por não a entender, o que confere um certo grau de estupidez, um estado de natureza bastante humana e sensível, mas que, na vida ordinária, é frequentemente combatido pelos processos de educação e socialização através de seus códigos sociais e regras de conduta que suprimem uma espontaneidade das emoções⁵⁰⁷. A personagem não veste a máscara social circundante em favor da exposição de traços pessoais que são propositalmente encobertos na sociedade cotidiana por serem considerados depreciativamente estranhos, ridículos ou sinais de fraqueza⁵⁰⁸. Assim como na comédia clássica grega, o clown representa o ser humano como ele é, e não como deveria ser.

Desta forma, a personagem com uma ingenuidade proeminente possui pouca ou ausente compreensão de juízos de valor, de parâmetros de senso comum ou de referências específicas de certo ou errado de um determinado contexto. Em “Convict 13”, Keaton é erroneamente trocado com um prisioneiro fugitivo, fato que o faz confundir um intimador alarme de emergência da prisão com uma profícua campainha de intervalo para o almoço. Ele se encontra evidentemente deslocado e desorientado em um espaço de não pertencimento, como um ser estrangeiro àquela conjuntura. A personagem, em sua dimensão diegética, está sempre envolvida em um processo de adaptação⁵⁰⁹. Contudo, ela é simplesmente acostumada com outras regras e age de acordo com as lentes de sua lógica ética particular. Suas respostas automáticas e a simplicidade do seu processo de pensamento compõem um sistema mental que

⁵⁰⁷ LECOQ, Jacques. Lecture-demonstration. Wilhelmsbad: European Mime Festival, 1971.

⁵⁰⁸ SCALARI, Rodrigo. A criança como modelo na pedagogia do Clown: em Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. Revista Urdimento. Florianópolis, v.2, n.47, jul. 2023, p. 14-19.

⁵⁰⁹ CARROLL, Noël. Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor and Bodily Coping, Malden: Blackwell Publishing, 2007, p. 60.

opera independentemente do ambiente ao seu redor, o que cria uma impressão constante e evidentemente clownesca de estar e viver em seu próprio mundo. Em “Go West”, na procura de um emprego qualquer para se sustentar, Keaton acaba por encontrar um cargo de vaqueiro em uma fazenda. Inserido naquele contexto incomum sem instruções prévias, ele está à parte dos fatos sociais⁵¹⁰, dos hábitos e da rotina rurais já estabelecidos. Ao se deparar pela primeira vez em determinadas situações, cujo sentido e regras de funcionamento não se encontram todos dados *a priori*, ele deve aprender autônoma e independentemente como se adaptar naquele ambiente. Ainda assim, apesar de cumprir as tarefas, ela as realiza à sua maneira clownesca: uma ordem de marcar um sinal de identificação em uma vaca, por exemplo, usualmente feita com ferro em brasa, acaba sendo feito com um creme e lâmina de barbear.

Da mesma forma que a ingenuidade é interligada a uma não familiaridade de um ambiente, ela também pode estar relacionada a um despreparo do manuseio ou funcionamento de algum objeto ou inexperiência de uma habilidade necessária para a realização de alguma tarefa específica. Em “The Blacksmith”, Keaton é um mecânico em uma ferraria, mas em vez de consertar os carros e cuidar dos cavalos que são postos a serviço, acaba por destruir os veículos de luxo e a manchar de graxa os equinos. Assim, a imperícia e a incompetência desamparadas se aproximam da figura do clown ao conferir à personagem um ar atrapalhado e descuidado, a ponto de provocar confusões e acidentes. Em “Daydreams”, a fim de obter uma aprovação de casamento, Keaton promete ao seu futuro sogro encontrar um emprego, passando por vários cargos temporários (como zelador, funcionário de um hospital veterinário, limpador de rua, figurante em uma peça teatral, etc) onde uma função, como de se esperar, tem um fim mais desastrosamente errado do que o outro.

O despreparo do manuseio ou funcionamento de objetos leva a personagem a ter uma relação incomum com eles, utilizando-os de forma inusitada, associado à grande habilidade manipulativa dos clowns. Em situações em que Keaton precisa de um item específico para atingir um objetivo (como uma escada para subir, de um anel para se casar, de um remo para remar) e aquele encontra-se indisponível, a ausência estimula uma mentalidade prática que o faz procurar um possível substituto para ocupar o lugar do instrumento desaparecido. O mundo, então, se transforma em um arsenal gigante para adquirir recursos, onde cada material é avaliado em termos de sua utilização. Isto dá origem a um grande número de metáforas imagéticas tipicamente clownescas que liga e transforma um dispositivo concreto a outro⁵¹¹:

⁵¹⁰ DURKHEIM, Émile. As Regras do Método Sociológico. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

⁵¹¹ COËGNARTS, Maarten; KRAVANJA, Peter. Metaphors in Buster Keaton’s short films. *Image & Narrative* 13, n. 2, 2012, p. 135.

um parafuso torna-se um anel, um violino torna-se um remo, uma cerca torna-se uma escada, uma banheira se torna um barco, etc. A aplicação fora do comum provoca um deslocamento da função original de um acessório e evidencia que uma ferramenta nunca existe ou significa independentemente, mas sempre está à serviço de um propósito particular: o próprio ato de martelar, por exemplo, descobre a maneabilidade específica do martelo⁵¹².

A evocação do aspecto figurativo só ocorre, portanto, em uma atmosfera relacional por meio do ato físico, onde a ideia de um barco não é evocada antes de Keaton se instalar dentro da banheira ou a cerca é disposta verticalmente para ele a subir *como se* fosse uma escada. A intencionalidade corporal e sua orientação para um item específico evoca visualmente o domínio da fonte ausente, o que estabelece o corpo como portador de informações essenciais⁵¹³ e demonstra uma grande adaptabilidade da personagem com o ambiente circundante e com os obstáculos que surgem. Este aspecto é muito presente no jogo infantil e da relação engenhosa das crianças com o processo de ressignificação de elementos; e no teatro oriental, onde as sucintas cenografias como uma simples mesa é simbolicamente transmutada em um navio pela interação com o elenco. A grande habilidade dos clowns e dos jograis para manipular objetos e situações aproxima-se do mágico, fazendo parecer possível o impossível, falso o verdadeiro e vice-versa⁵¹⁴.

A inexperiência de alguma competência, entretanto, não impede a personagem de aceitar ou se propor a fazer determinada incumbência. Esta credulidade é relacionada a uma passividade irrestrita de aprovar tudo o que é dito, sugerido ou revelado diante dela. A personagem é irresoluta e abúlica, sem opiniões pré-determinadas ou posições fortemente estabelecidas. Ela obedece com indiferença, sem reagir ou contestar o que é imposto, cuja falta de autoridade para com a sua realidade faz com que tudo fique sob interferência do acaso⁵¹⁵, o que retrata uma figura mais submissa fisicamente. Geralmente, ela vive de forma vagante e marginal, se deixando levar pelo destino e a sucessão casual de acontecimentos e experienciando enfaticamente o momento presente do curso da vida e do fluxo das situações, cujas decisões têm influência a curto prazo. A personagem é permeada por um estado de

⁵¹² HEIDEGGER, Martin. *Being and Time*. Albany: State University of New York Press, 1927/1996, p. 65.

⁵¹³ COËGNARTS, Maarten; KRAVANJA, Peter. Metaphors in Buster Keaton's short films. *Image & Narrative* 13, n. 2, 2012, p. 140.

⁵¹⁴ FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora Senac, 2011, p. 312.

⁵¹⁵ BRONDONI, Joice Aglae. *Clown, absurdo e encenação: processos de montagem dos espetáculos "godô", "trattoria" e "joguete"*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro/Escola de Dança, 2006, p. 135.

permeabilidade e penetrabilidade⁵¹⁶, que, assim como o clown e a criança, está ligado a um estado expansivo de abertura e disponibilidade para o mundo⁵¹⁷. Em “The Electric House”, um erro na cerimônia de colação de grau de uma formatura confere um título de engenheiro a Keaton, que inquestionavelmente concorda em ser contratado para a complexa incumbência de reformar eletricamente uma casa aos moldes “modernos”.

A ingenuidade que confere uma permissividade às ações revela aspectos como a escuta e a aceitação, princípios fundamentais da improvisação. A primeira refere-se ao ator estar aberto e permeável, poroso e receptivo para as propostas que surgem; enquanto a última significa concordar e embarcar nestas circunstâncias acidentais, pois não existe o “dizer não” no jogo improvisacional⁵¹⁸. Isto faz com que o espectador tenha a constante impressão da espontaneidade do comportamento da personagem e da casualidade das situações narrativas. Em “My Wife’s Relations”, a tentativa de resolução de um conflito de Keaton com uma mulher diante de um juiz estrangeiro faz este oficializar inadequadamente um matrimônio entre eles, e ele subalternamente passa a viver com uma nova família. A personagem acredita, de forma clownesca, em uma equivocada aptidão e expressa uma confiança inocente que tudo é possível, contornável, resolvível e inconsequente. Em “Battling Buttler”, a personagem de Keaton é confundida com um famoso lutador de boxe, e ele obedientemente segue o conselho do amigo de assumir e sustentar esta identidade. Em “The Playhouse”, Keaton trabalha em uma casa de espetáculos, onde acidentalmente deixa escapar um macaco integrante de um número; para manter a continuidade do show, ele ridiculamente substitui e se passa pelo animal. A credulidade e aceitação irrestrita dos acasos também está ligada à lógica ingênua clownesca da ênfase paradoxal a partir de um contraponto, como ao interpretar de forma literal algum aspecto figurativo: se alguém falar que a noite “caiu”, por exemplo, o clown prontamente abaixa-se para tentar levá-la do chão⁵¹⁹.

A ingenuidade também pode ser expressa através da personagem não apresentar graus de maldade ou intenção de má índole. Em fato, possui grande empatia e por vezes ela própria se prejudica ou se coloca em desvantagem em favorecimento do próximo. A inocência familiar

⁵¹⁶ JARDIM, Juliana. A ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão. Revista Sala Preta, 2, 2002, p. 21.

⁵¹⁷ LECOQ, Pascale. Entretien avec Pascale Lecoq. In: SCALARI, Rodrigo. L’enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale. Dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier. Thèse (Doctorat en Études théâtrales) – Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2021, p. 616.

⁵¹⁸ MUNIZ, Mariana. La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador en la segunda mitad del siglo XX. 2004. Tesis (Doctorado em Historia, Teoría e Práctica del Teatro). Madrid: Universidad de Alcalá, 2004.

⁵¹⁹ FELLINI, F. Fellini por Fellini. Entrevista de Giovanni Grazzini. Lisboa: Dom Quixote, 1985, p. 32.

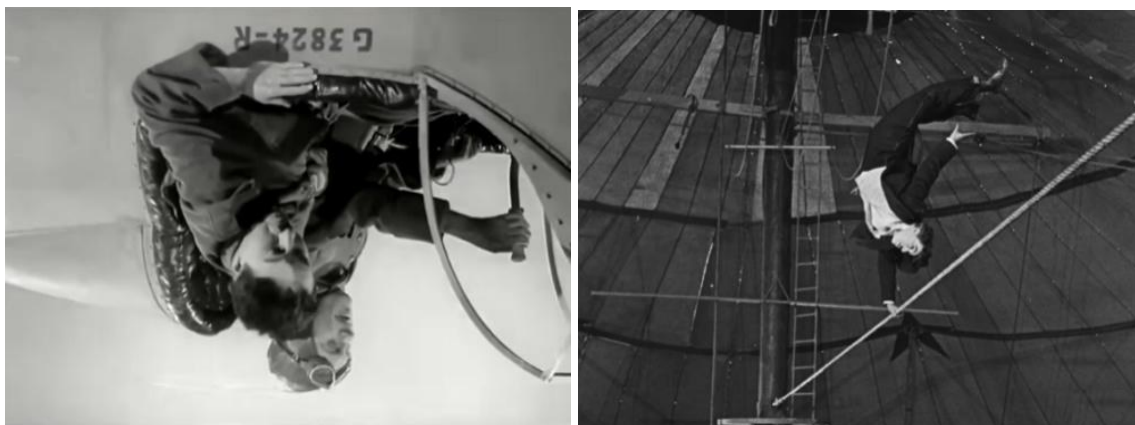
do clown faz com que ela não visualize ou perceba malícia implícita por parte dos outros, sem apresentar tendência de julgamento. Este fator indefeso a torna um alvo exemplar para ser facilmente manipulada, confundida ou trapaceada em encontros ou interações com personagens de má-fé que possuem a intenção de agir disfarçadamente em benefício próprio. Em “Sherlock Jr”, por exemplo, o rival de Keaton rouba escondidamente um relógio do pai da pretendente de ambos e é caluniosamente acusado de furto. Já em “One Week”, um noivo recém-casado recebe de presente uma casa “montável” do seu tio e resolve construí-la por conta própria, entretanto um vigarista secretamente altera o número de suas peças. No curso da narrativa, Keaton restringe a visualização da construção da casa até que esta está concluída, focando nas reviravoltas clownescas da montagem que dá aos espectadores apenas vislumbres do desastre que vem a seguir.

Assim, a ingenuidade clownesca também pode estar atrelada à uma atitude imprudente e precipitada que expressa uma inconsciência de um risco físico iminente. Isto leva a própria personagem a se colocar em encrencas inseguras e até mesmo circunstâncias fatalmente perigosas: em “Daydreams”, a personagem de Keaton presume que uma hélice de um navio é um ótimo lugar para esconder-se da perseguição de policiais; em “Cops”, Keaton acende seu cigarro em um pavio aceso e, em seguida, joga-o de lado casualmente, sem perceber que é uma bomba pronta para explodir; em “The Balloonatic”, Buster acha de bom tom brincar de tiro ao alvo nos pássaros que pousam no balão a gás que o sustenta no ar, até que atinge o tecido envelope e provoca uma queda livre; em “One Week”, ao construir uma casa, Keaton serra o pedaço de madeira que justamente atua como sua base de sustentação, o que provoca uma queda de altura considerável; e na tentativa de pendurar um quadro na parede em “The Boat”, Keaton martela pregos na camada submersa do barco, cujos furos ocasionam em um princípio de naufrágio. A ingenuidade conduz a uma postura sem medo e não receosa frente a situações hostis; calma e sossegada mediante a ocasiões amedrontadoras. Ela pode, muitas vezes, ser medida pelo intervalo de tempo em que a personagem leva entre a decorrência da ação e sua reação. A personagem constata tardiamente (ou não percebe de forma alguma) o perigo que esteve exposta, mesmo após o episódio. Ela segue como se nada tivesse acontecido, geralmente em decorrência de circunstâncias que a guiam a um salvamento inesperado ou à uma resolução assentada miraculosamente na sorte. Este argumento é explorado ao máximo em “The Hard Luck”, por exemplo, onde a personagem, desesperançosa e inconsolável, falha em todas as suas tentativas voluntárias de tirar a própria vida.

A insensibilidade de periculosidade pode se mostrar muito evidente na relação especificamente ingênua da personagem com as leis da gravidade. Ela pode ser comparada

como uma criança, cujas capacidade proprioceptiva e a noção de risco físico ligado a um fator como altura, por exemplo, ainda não são bem desenvolvidas ou compreendidas. Isto faz com a personagem escale ou salte de uma grande altitude com facilidade, segure em um veículo em alta velocidade sem hesitação ou se porte corporalmente inversa de maneira quase tão natural quanto ficar de pé. Em “O Grande Ditador” (1940), Charlie Chaplin interpreta um barbeiro que atua como soldado na Primeira Guerra Mundial. Ao encontrar um piloto de avião ferido, ele se encarrega de conduzir a aeronave, mas após o desmaio do capitão, esta gira algumas vezes no ar até estabilizar verticalmente reversa. A dupla, contudo, não percebe por um longo tempo que se encontram viajando de cabeça para baixo (figura 96). Quando o guia de Chaplin recupera os sentidos, ele comenta, ainda tonto: “estou me sentindo melhor agora, o sangue está voltando para a minha cabeça!” e para fins de localização, interroga o que há embaixo. Chaplin averigua e responde “parece que o Sol! (...) Ele parece brilhar para cima! (...) Estranho. Parece que estamos desafiando as leis da gravidade!”. Eles ainda permanecem inaptos a dimensionar a situação tangível, mesmo quando o capitão pergunta o horário ou pede por água, onde, respectivamente, o cordão do relógio pende em frente ao rosto confuso de Chaplin e o líquido cai “para cima” para fora da garrafa quando aberta. Eles só notam a orientação corporal invertida quando Chaplin solta o apertado cinto que o segura e fica pendurado por uma peça do avião.

Paradoxalmente, a ingenuidade e a desatenção são justamente o que permitem que a personagem se salve ou se livre da situação de perigo, pois, se percebesse a ameaça real e iminente, o temor e a relutância poderiam ser mais danosos. Em “O Circo” (1928), Chaplin é contratado para ser um palhaço de um circo itinerante devido a suas inconscientes habilidades cômicas, mas resolve substituir um funambulista em um ato perigoso para impressionar a garota que gosta. Sem nenhum conhecimento da prática equilibrista, ele discretamente se prende em um cabo que o sustenta durante o número circense (figura 97). Em um determinado momento, o fio se solta de sua vestimenta e ele continua a performance impecavelmente sem perceber que se encontra desprotegido a vários metros do chão; quando finalmente repara a ocasião, ele oscila instável e desamparadamente até conseguir descer ao solo com uma bicicleta por uma corda inclinada.



Figuras 96 e 97, respectivamente: Charlie Chaplin em cenas de “O Grande Ditador”⁵²⁰ e de “O Circo”⁵²¹.

A atitude destemida e incrédula torna a gravidade uma força facilmente contornável. Em certas situações, na busca de não realizar muito esforço, a ingenuidade de Keaton o faz utilizar o vetor da força da gravidade a seu favor para auxiliar ou facilitar alguma tarefa. Entretanto, o aspecto ingênuo emerge pela relação paradoxal entre a intenção e a ação em si, que, embora eficiente, acaba por se mostrar mais energeticamente desgastante: em “The Scarecrow”, para não molhar os sapatos e a roupa ao se deparar com um rio, ele assume que ele é raso o suficiente para atravessá-lo somente com os braços em uma caminhada em posição de parada de mãos (figura 98); para retirar a água acumulada nas vestes em “The Balloonatic”, ele se coloca em uma parada de cabeça para que a água escorra pelos trajes; e em “The Navigator”, ele fica apoiado em uma escada em posição invertida como uma tática que encontra para se desprender de um grande traje de mergulhador, fazendo-o deslizar para fora (figura 99). A força da gravidade, portanto, não é tomada como um empecilho, mas sim como um trampolim para cumprir uma determinada finalidade.

⁵²⁰ Fonte: captura de tela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pHZ46sQkzqU>

⁵²¹ Fonte: captura de tela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytNQzRdXvOw>



Figuras 98 e 99, respectivamente: cenas de “The Scarecrow” e “The Navigator”. Fonte: captura de tela.

A inversão pode ser tomada, assim, como uma poética essencialmente clownesca pois a ingenuidade da personagem a leva à uma lógica inversa das leis cotidianas. Seu padrão de raciocínio e comportamento opera de forma contrária, realizando ações banais de forma complexa, enquanto atos herméticos são resolvidos ordinariamente. Ironicamente, ela faz o maior esforço para o mínimo de resultado, pega o caminho mais longo em um trajeto que poderia ser curto ou faz o que é mais difícil para algo que poderia ser resolvido de forma mais simples. Dado a busca da personagem de suprir uma necessidade instintiva que demanda uma resolução imediata, ela não se demora em ponderar analiticamente ou em explorar outras tentativas de solucionar o seu problema, se atendo à primeira ideia ou pensamento como se a mentalidade operasse constante e automática por uma única via. Em “The Love Nest”, por exemplo, ao desconhecer as instruções para descer ao mar uma canoa dentro de um navio, ele provoca a completa submersão da embarcação que o abriga. Para a audiência, estas situações são inacreditáveis pois o olhar de fora da cena permite ter um discernimento que estes impasses possuem uma solução mais óbvia, entretanto, são inconscientes e inacessíveis para a personagem. Em “One Week”, ele escreve em um tapete o cumprimento “Bem-vindo” de cabeça para baixo, para depois inverter o sentido do estofado para ficar na posição correta de leitura. Em consonância com o raciocínio tipicamente clownesco, a personagem não se submete à lógica ordinária de uma realidade que precede sua própria presença, criando e se relacionando com um mundo particular que ela mesmo concebe⁵²². Assim, estas subversões fazem com que as limitações de percepção e imaginação do público se tornem visíveis, e, por conseguinte, confrontadas, questionadas e revistas.

⁵²² SCALARI, Rodrigo. A criança como modelo na pedagogia do Clown: em Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. Revista Urdimento. Florianópolis, v.2, n.47, p.1-30, jul. 2023, p. 25.

Desta forma, a ingenuidade pode ter diversas facetas, ser originária de múltiplas proveniências e provocar inúmeros conflitos. Ela pode estar atrelada a um desconhecimento inofensivo de certos costumes de uma sociedade, modesta ignorância das regras morais do ambiente em que ela se encontra, despreparo do manuseio ou funcionamento de algum objeto, inexperiência de uma habilidade específica necessária para a realização de alguma tarefa, utilização incomum com objetos, passividade irrestrita de aprovar tudo o que é revelado diante dela, inconsciência de um risco físico iminente, ausência de intenção maliciosa de si e dos outros, inversão de lógica das leis cotidianas e enfrentamento de situações adversas a partir de soluções diferentes e criativas. Estas circunstâncias conferem geralmente uma personalidade de característica inocente, indefesa, distraída, atrapalhada, perdida, desorientada, deslocada, desajustada, despreparada, descuidada, incompetente, inapta, irresoluta, crédula, abúlica, imprudente, passiva e facilmente manipulável ou trapaceada que conferem uma atmosfera ridícula e estúpida à personagem. Desta forma, a ingenuidade se aproxima do estilo clownesco da figura do Augusto⁵²³, devido ao seu caráter que o define como um subalterno, eterno perdedor e ingênuo de boa-fé⁵²⁴ e que provoca desordem, ruptura e sublevação⁵²⁵.

Contudo, em relação com as pessoas ou o ambiente que a cercam, ela meramente possui uma lógica diferente e particular de lidar e de agir. Este comportamento é expresso pela sua reação corporal diante das situações, tomado por premissas presentes no temperamento infantil, marcado por uma ludicidade, curiosidade e liberdade; mas também das técnicas teatrais da máscara neutra, onde tudo é percebido como novidade, descoberta e surpresa. Todas estas situações e qualidades podem ser resumidas como sendo essencialmente clownescas, cuja simplicidade, originalidade e inventividade nos apresentam criativos e excêntricos pontos de vista da vida e sociedade cotidiana que somente um raciocínio ingênuo através de uma corporeidade invertida possibilita descobrir.

2.2.3. Corporeidade invertida como malandragem: o exemplo do Arlequino

Enquanto as corporalidades acrobáticas podem ser presentes com a função de auxiliar na expressão de uma personalidade ingênua, elas também podem potencializar sua manifestação contrária em uma representação de natureza malandra. À medida que a ingenuidade da personagem faz ela realizar o maior esforço para o mínimo de resultado, pegar

⁵²³ Em referência a dupla cômica tradicional do Branco e o Augusto. O clown branco, por outro lado, é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral.

⁵²⁴ BURNIER, Luis Otávio. A Arte de ator: da técnica à representação. Campinas: UNICAMP, 2001, p. 206.

⁵²⁵ BOLOGNESI, M. F. Circo e teatro: aproximações e conflitos. Sala Preta, 6, 2006, p. 15.

o caminho mais longo em um trajeto que poderia ser curto ou fazer o que é mais difícil para algo que poderia ser resolvido de forma mais simples, um estado de malandragem, por outra via, permitirá que ela realize o menor esforço para o máximo de resultado, descobrir um atalho em um caminho longo e realizar uma maneira mais eficiente de realizar uma função complexa. Desta forma, esta personalidade se manifesta a partir de uma lógica de comportamento da personagem que inclui um conjunto de artimanhas para se obter vantagem em determinada situação.

Entretanto, a malandragem não é discutida aqui em seu sentido pejorativo e de má-índole, rotulando uma figura criminoso, desonesta ou que procura vantagens de forma geralmente ilícita. Ela é vista como um contraponto aos princípios da ingenuidade. Entretanto, ao passo que esta última permite que a personagem seja enganada ou trapaceada facilmente, a primeira assume uma conotação que se relaciona mais a uma esperteza que a evita de ser enganada do que um sentido ludibrioso de realizar uma ação má intencionada propriamente dita. A personagem malandra possui um traço concomitante ao “jeitinho” brasileiro, que se refere a uma habilidade inventiva de encontrar soluções para situações problemáticas e uma atitude marcada pela sabedoria de converter todas as desvantagens em vantagens⁵²⁶. Desta forma, está relacionada à aspectos como destreza, criatividade e capacidade de improvisação que conferem à personagem um estado de ser ativo, decidido, artiloso, defensivo, alerta, vigilante, precavido, diligente, vigoroso, ágil, atinado, astuto, firme, competente, apto, incrédulo, empenhado, irresoluto e incrédulo.

Estas características são adjetivos que compõem e ilustram bem um estado acrobático e não é à toa que também são qualidades popularmente atribuídas ao Arlequino, uma máscara do estilo teatral da *Commedia dell'arte* conhecida por ser altamente acrobática. Parte do *zanni* (grupo de figuras que retratam os papéis serviços deste gênero cênico), ele tem origem humilde e é descrito como uma personagem boba, infantil, desmiolada, preguiçosa e ingênua que involuntariamente complica, exacerba e enfurece aqueles que ele deveria ajudar. Por outro ângulo, ele também pode ser esperto, traiçoeiro, ágil, desbocado, abusado, indecente, torpe, revoltado, insurgente e charmoso em determinadas circunstâncias. Ele é um tipo de fauno-demônio, a ponto de alguns estudiosos afirmarem que na protuberância de sua máscara existe o resíduo de um chifre quebrado de demônio em versão caprina⁵²⁷. São estas últimas qualidades mencionadas que serão focadas aqui pois se relacionam intimamente com o aspecto da

⁵²⁶ DaMATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 274.

⁵²⁷ FO, Dario. Manual mínimo do ator. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011, p. 32.

malandragem. Esta conjunção de características contraditórias pode parecer, preliminarmente, paradoxal; entretanto, a veemência entre uma idiotice inocente e uma malícia perspicaz são alternadas imprevisivelmente de acordo com as circunstâncias em que a personagem se encontra ou dos objetivos que a ela são demandados.

Desta forma, o princípio clownesco de visão expandida dos pontos de vista discutido anteriormente faz com que a ingenuidade, que de início leva o espectador a subestimar a personagem, se mostre capaz de ser transpassada ao despertar ideias e soluções diferentes e criativas para enfrentar, malandramente, situações adversas. A personagem é capaz de manifestar, surpreendentemente, proezas físicas necessárias para salvar a si ou a outra pessoa em uma demonstração de ato heroico (embora represente melhor uma figura de anti-herói), geralmente alocadas em um momento-chave que conduz a um ápice de ação na narrativa. Há, portanto, uma significativa reviravolta tanto da história, como da personagem: o que uma situação parecia ser previamente impossível de ser resolvida ou a pessoa era menosprezada demais e tomada como azarão, ela se torna capaz de contornar e realizar façanhas como vencer o jogo ou uma disputa ou salvar o dia, a pretendente ou uma população inteira. Em “Steamboat Bill Jr”, por exemplo, Keaton resgata a todos da perigosa enchente que alastra a cidade. Em “College”, a personagem de Keaton finalmente consegue realizar com sucesso tudo o que falhou anteriormente nas modalidades atléticas em sua aplicação na vida “real” para libertar sua pretendente: ele cruza todo o campus como o corredor mais rápido, atravessa uma série de barreiras de cercas vivas, salta a distância sobre um lago decorativo e usa um suporte de varal como uma vara para pular pela janela para adentrar o seu dormitório e enfim socorrê-la.

Estas situações retratam que a ingenuidade é somente aparente⁵²⁸ e não deve ser confundida com fraqueza, burrice ou imbecilidade. Quando demandada de todo o seu limite potencial, a personagem pode extraordinariamente revelar ou descobrir qualidades latentes e inconscientes como força, agilidade, destreza ou coragem; aptidões que pareciam carecer de um estímulo certo para serem personificadas. Em “The General”, Keaton interpreta um simples operador de uma locomotiva que articula uma operação militar e civil para liberar o trem sequestrado e impedir uma vitória do ataque inimigo. É comum visualizar na cena clownesca estas situações, onde o ingênuo, perdido por perdido, salta-lhe a mola do ‘agora chega’, e restando-lhe uma última chance de acabar triunfando, o faz reagir e virar o jogo⁵²⁹. Um número de clown do ator gaúcho Guilherme Carnielli ilustra bem esta premissa: o jovem Gomez de la

⁵²⁸ BURNIER, Luis Otavio. A arte de ator: da técnica à representação. Elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator. Tese de Doutorado em Semiótica - PUC, São Paulo, Brasil, 1994, p. 250.

⁵²⁹ FO, Dario. Manual Mínimo do Ator. São Paulo: Editora Sesc, 1998, p. 309-310.

Mota tem o sonho de ser um grande ginasta e participar de uma Olimpíada, mas até mesmo uma simples estrelinha parece ser uma tarefa impossível de ser feita. Após grande esforço e motivado pela aproximação do final da música da apresentação, ele finalmente realiza o movimento acrobático, mas outro impasse imprevisto tão logo surge: ele não consegue mais parar de rodar!⁵³⁰

Desta forma, em situações de especial interesse de Arlequino, que despertam o simples desfrute dos prazeres sensoriais da existência (ter, comer, beber, jogar, namorar, etc), o planejamento e execução de seus planos são revestidos de inteligência e charme para atingir suas próprias conviências. A malandragem transforma a agilidade e a sutilidade da personagem em armas de assalto para combater seus desejos instintivos insaciáveis, visto que o prazer é efêmero e a vontade sempre retorna⁵³¹. Sua condição social mais baixa faz com que ele possua uma certa invisibilidade, sabedoria terrena e observação rapineira, de modo a encontrar brechas entre os lugares e confere uma vantagem para andar à surdina despercebido, subterrâneo e traiçoeiro pela cidade ou entre a multidão. Sua atitude impudente, descarada e provocatória o torna multiforme e um exímio elaborador de troças e trapaças, imitando diferentes vozes, disfarçando-se de outros personagens ou transformando-se em figuras excêntricas através de atos evocativos, xamânicos, mágicos e ilusionistas, onde se metamorfoseia em um tolo do tarô, um bobo da corte dançante ou um demônio frenético⁵³²; ou até mesmo em objetos inanimados, como uma cena em que ele finge ser uma cadeira debaixo de um lençol para não ser pego por Pantalone em presença com a sua pretendente Colombina. Todos estes aspectos malandros compõem um corpo polivalente, coringa e misterioso, assemelhando-se a um bufão, onde sua mensagem maliciosa e de esperteza está implícita e subtendida por detrás de suas anedotas jocosas e da alegoria de tolo cujo truque é jogar tudo de pernas para o ar⁵³³.

Ainda assim, Arlequino assemelha-se à figura clownesca subordinada e infortunada do Augusto, pois está inserida em uma posição hierárquica de classe social desfavorecida e com pouca influência política. Arlequino é geralmente retratado como um criado de Pantalone, um homem autoritário e resmungão com os serventes, mas que se afrouxa quando apaixonado. Representante da burguesia, é descrito como um mercador rico e de prestígio com habilidade

⁵³⁰ A esquete foi apresentada no 1º Sarau Artístico do Espaço Coletivo das Artes (ECO), realizado dia 15/09/2019 na cidade de Garibaldi (RS).

⁵³¹ POSTAL, Ricardo. A Commedia dell'arte e seus influxos. *Kaliope*, São Paulo, ano 7, n. 13, 2011, p. 105.

⁵³² ARLECCHINO, Claudia Contin. The Motherland of Arlecchino. *Journal of Theatre Anthropology*, n. 2, 2022, p. 311.

⁵³³ FO, Dario. Manual mínimo do ator. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011, p. 196.

nos negócios e tendência ao acúmulo material e financeiro⁵³⁴. A dupla Pantalone e Arlequino, portanto, representam um ato caricatural fecundo pois sua relação é baseada em contrastes cômicos, marcados por oposições físicas (Pantalone é velho, curvado e lento; Arlequino é jovem, ereto e ágil), sociopolíticas (Pantalone é opulento e prestigiado, Arlequino é pobre e menosprezado) e intelectuais (Pantalone é inteligente e apolíneo, Arlequino é ignorante e dionisíaco)⁵³⁵. Os jogos de poder que se estabelecem são dinâmicos, onde, dependendo da situação, pode haver a inversão do domínio e controle. Com sua malandragem, Arlequino pode enganar o patrão sobre um suposto rumor de saque da cidade por bandidos, obrigando Pantalone a se esconder humildadamente em um saco de batatas; ou disfarçando-se de um general ou uma mulher, faz com que seu chefe se subordine temerosamente pelo militar ou se apaixone pateticamente pelo próprio criado travestido. As cenas terminam com Pantalone saindo do saco ou vendo a peruca cair enquanto Arlequino, compenetrado em sua representação, não percebe seu fracasso; o servidor então apanha ou é condenado a ficar sem refeição.

As situações de violência física são bem comuns no estilo da *Commedia*, e Arlequino é uma figura alvo habitual de atos agressivos enquanto uma medida de retaliação por suas ações insurgentes e rebeldes. Os golpes eram dados por um bastão de madeira próprio do criado, o que justifica uma protuberância circular na testa da máscara de Arlequino. Entretanto, ele também utiliza de sua energia e agilidade jovial para se recuperar rapidamente ou pular e correr para evitar espancamentos: ele pode se esconder atrás de Pantalone, esquivando-se, girando e até mergulhando por entre as pernas para evitar ser pego, enquanto Pantalone se move muito lenta e deliberadamente pelo palco, sempre virando um pouco tarde demais⁵³⁶. A recorrência de ataques à Arlequino fez com que ele adquirisse uma atitude defensiva, através de movimentos espasmódicos e recuados constantes em um tempo reflexivo de reação rápido e preciso. Semelhantes à dinâmica do jogo da Capoeira, Arlequino possui a ginga para desviar acrobaticamente das investidas contra ele⁵³⁷.

Isto faz com que a malandragem seja vista com simpatia⁵³⁸ pelo público, que torce pelo sucesso ou o bem da personagem que geralmente luta contra figuras de alto escalão ou normas

⁵³⁴ SCALA, Flaminio. A loucura de Isabella e outras comédias da *Commedia dell'Arte*. Organização de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 23.

⁵³⁵ PEACOCK, Louise. Conflict and slapstick in *Commedia dell'Arte* – The double act of Pantalone and Arlecchino. *Comedy Studies* 4, n. 1, 2013, p. 63.

⁵³⁶ *Ibid*, p. 64.

⁵³⁷ O aspecto agonístico dos movimentos acrobáticos será explorado no capítulo 3.

⁵³⁸ GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. A mulata e o malandro no samba carioca do início do século XX: um exame das relações de gênero no teatro musicado. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis, 2013, p. 6.

autoritárias. A comicidade da situação violenta da relação mestre-servo, portanto, pode ser motivada por uma rebelião das classes baixas e pode haver um elemento de realização de desejos da plateia em condenar a opressão e subverter o status quo das relações de poder. Nas produções de Keaton, ele geralmente entra em conflito com um vilão brutal, com uma polícia déspota ou uma gangue inescrupulosa. O malandro é idealmente representado como aquele sujeito que, privado de instituições que o representem, precisa utilizar da própria inteligência e artimanha para lidar com os mais fortes⁵³⁹. Desta forma, a desumanidade de certas situações torna a personagem esperta e sem escrúpulos, quase como uma defesa. A malandragem pode ser, portanto, um atributo adquirido por força das circunstâncias⁵⁴⁰, onde a personagem necessita agir desta maneira enquanto um modo de sobrevivência, vingança individual ou justiça social à la Robin Hood; como quando o Arlequino, morto de fome, saqueia restos de pratos para alimentar-se, usa um canudo comprido para roubar bebidas de outro personagem ou gasta o dinheiro do qual deveria comprar algo para o seu patrão. Paradoxalmente, as ações clownescas visam provocar ludicamente o riso, mas se envolvem concomitantemente em várias formas de sofisticação enquanto atos provocadores de reflexão filosófica e crítica das estruturas vigentes⁵⁴¹.

Ao passo que a ingenuidade da personagem pode levá-lo a se encontrar ou se colocar em confusões, uma personalidade malandra se utiliza de diversas artimanhas acrobáticas para safar-se destas, como em truques e enganações ou escapadelas e fugas, por exemplo. Em “Sherlock Jr”, para fugir do grupo de ladrões, Keaton salta de cabeça diretamente em uma mala em frente a barriga de seu assistente, disfarçado de uma velha que vende gravatas e apoiado em uma cerca de madeira; com o rolamento, Keaton desaparece por trás do muro, como se magicamente atravessasse o corpo do parceiro. Em “Cops”, a personagem de Keaton acidentalmente interrompe um desfile policial e é perseguido persistentemente por todos os guardas da cidade, assim como em “The Goat”, em que é confundido por um fugitivo, mas que consegue safar-se das encurraladas. Em “The Haunted House”, após se abrigar em uma casa aparentemente mal-assombrada, Keaton despista continuamente uma gangue de malfeitores que a utiliza como esconderijo. A personagem malandra, portanto, é muito adaptável com a topografia arquitetônica, cujas estratégias acrobáticas demonstram versatilidade e capacidade

⁵³⁹ DaMATTa, Roberto. *A Casa & e a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: 5a ed. Rocco, 1997, p.

⁵⁴⁰ CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. N. 8. Universidade de São Paulo, 1970, p. 69.

⁵⁴¹ McMANUS, Donald. *No kidding! Clown as protagonist in twentieth-century theater*. London: University of Delaware Press, 2003, p. 12.

de improvisação, capacidade precisa de cálculo espacial e temporal, tomada de decisão corporal convicta e uma agilidade que tornam a personagem de Keaton praticamente inalcançável e incapturável.

A corporeidade acrobática de Keaton contrasta com as daqueles que o perseguem, pois, apesar de percorrem o mesmo caminho, não o fazem da mesma forma. O corpo acrobático, com seu domínio físico, maleabilidade e abertura para o vislumbre de diferentes pontos de vista, permite resistência aos reajustes físicos constantes e ideias criativas que permitem fugas impetuosas e surpreendentes ao, por exemplo, pegar um atalho ou entrar em lugares praticamente inacessíveis. A malandragem se manifesta, portanto, em saber aproveitar tudo que o ambiente tem a oferecer. Em “The Scarecrow”, presenciamos uma sequência acrobática de fuga de Keaton da perseguição de um cachorro enraivecido através de ultrapassagem de obstáculos de grande altura e pequenas aberturas na parede. Em “Three Ages”, apesar de desconhecer quase que completamente as regras esportivas do futebol americano, Keaton se esquivava dos jogadores do time adversário que o perseguem através de saltos acrobáticos (figura 100); estes movimentos não são comuns nas regras desta prática desportiva, mas é o jeito singular que a personagem encontra de ultrapassar eficientemente das perseguições e golpes à sua maneira.

Desta forma, a personalidade malandra é expressa fisicamente de forma acrobática pelos caracteres de destreza, velocidade de reação, raciocínio rápido, agilidade, surpresa, esperteza, criatividade e um corpo esquivo que permitem, literalmente, rebelar-se contra a gravidade. A fisicalidade da figura do Arlequino pressupõe uma personagem que está permanentemente com urgência de viver e possui uma energia praticamente ilimitada e um estado extracotidiano até mesmo em situações de aparente relaxamento, como quando constantemente adormece em posições inusitadas devido ao seu grande cansaço ou sono (figura 101). Em um jogo constante sobre o equilíbrio, ele nunca para de se movimentar e seu trajeto é geralmente em zigue-zague ou a passo de valsa. Possui um baricentro baixo e pernas flexionadas e joelhos abertos, formando uma espécie de losango. O arqueamento dos joelhos também confere uma folga das articulações que instaura um estado permanente de alerta e preparo que o capacita a saltar com seus solavancos incessantes ou alterar a direção do corpo afiada e surpreendentemente.



Figuras 100 e 101: à esquerda, Keaton se esquivava dos jogadores do time adversário que o perseguem através de saltos acrobáticos em “Three Ages”; à direita, Arlequino dormindo pela atriz Claudia Contin Arlecchino⁵⁴².

Todos estes aspectos compõem uma corporeidade acrobática à figura e as ações desta personagem-tipo. Os atores que se aventuram por este estilo cênico, portanto, devem estar dispostos a redesenhar os seus corpos de acordo com posturas, movimentos e comportamentos não naturalistas, fortemente marcados por uma inspiração antropológica e arquetípica proveniente de pelo menos cinco séculos de seleção e estilização teatral de comportamentos humanos muito complexos⁵⁴³. O ator precisa possuir senso de ritmo aguçado, além de grande agilidade e autocontrole, conferindo ao acrobata o único que pode dominar os problemas colocados pelo estilo grotesco inerente à concepção fundamental de uma arlequinada⁵⁴⁴.

Os papéis que Buster Keaton interpreta em suas obras e que marcaram seu estilo de atuação apresentam fortemente as qualidades ingênuas e malandras mescladas em uma mesma figura. Devido a uma costumeira associação de uma atitude passiva em relação à ingenuidade e ativa à malandragem, esta conjunção pode parecer, preliminarmente, contraditória. Entretanto, elas representam estados de espírito que podem ser intercalados em função de determinadas situações que a personagem se encontra, das pessoas com que ela se relaciona ou dos objetivos que ela almeja alcançar. Elas alternam entre singeleza e sagacidade, inocência e inteligência, ignorância e esperteza, sucesso e desastre, sublime e ridículo⁵⁴⁵. Como é impossível manter-se sempre no estado extremo do sentimento, em uma mesma obra a personagem pode transitar entre pólos contraditórios de um comportamento ingênuo para

⁵⁴² ARLECCHINO, Claudia Contin. The Motherland of Arlecchino. *Journal of Theatre Anthropology*, n. 2, 2022, p. 308.

⁵⁴³ Ibid, p. 297.

⁵⁴⁴ MEYERHOLD, V. Meyerhold on Theatre. United Kingdom: Methuen Drama, 1998, p. 144.

⁵⁴⁵ FILHO, Roberto Rodrigues Ferreira. Palhaço: subversivo por natureza. *Cadernos Virtuais De Pesquisa Em Artes Cênicas*, n. 1, 2010, p. 3.

malandro (ou vice-versa), assim como trapacear e ser trapaceado ou oprimir e ser oprimido. A comédia fornece um ritmo onde pode se passar muito subitamente de uma situação ou estado a outro, onde Arlequino pode chorar a morte de Pantalone e, rapidamente, alegrar-se com a sopa que está pronta; constituindo um território fabuloso para o jogo⁵⁴⁶. As dualidades expressam ricamente uma inerente humanidade e lembra que todos nós temos, ao mesmo tempo, um lado ingênuo e outro malandro. Não é à toa que Maiakovski escreveu algumas de suas peças para que fossem encenadas utilizando técnicas acrobáticas e os elementos grotescos que o clown traz consigo. Aparentemente paradoxal, as corporeidades invertidas podem auxiliar na composição e expressão física de ambas as personalidades. Desta forma, as personagens de Keaton se constituem em um equilíbrio exemplar da mistura das figuras do clown e do Arlequino.

Esta relação confere uma dinâmica e ludicidade fortemente dramática, baseada na criação e dissolução de opostos e conflitos; além da criação de um espaço essencialmente acrobático pelos seus aspectos constantes de reviravolta e surpresa. Desta forma, as corporalidades invertidas vem ao encontro desta lógica ao expressar esta maleabilidade também fisicamente. Um corpo flexível auxilia na composição das personagens constantemente envolvidas em um processo de adaptação, às vezes com sucesso e outras desastrosas. As personalidades ingênuas e malandras da personagem possibilitam uma peculiar forma de agir frente a situações da vida cotidiana, oferecendo novos pontos-de-vista a partir da transgressão em relação às barreiras das leis gravitacionais. A aparente facilidade e leveza com que Keaton as manipula e transpassa magistralmente revela uma organização mental precisamente sintonizada com a dança das forças que o rodeiam. As corporeidades invertidas, portanto, enquanto ação física do ator, auxiliam na expressão destas características humanas por meio de uma corporificação destes princípios; e enquanto ação dramática, potencializam uma construção da narrativa como uma concretização da instauração das situações.

Os arquétipos do clown e o Arlequino representam figuras impróprias, inadequadas, inconvenientes e inoportunas. Elas expõem hipocrisias, destroem falsas dignidades, quebram paradigmas, transgridem ideologias, subvertem modelos dominantes, desestabilizam hierarquias e desafiam poderes sociais e políticos⁵⁴⁷. Os cômicos destroem estruturas prontas,

⁵⁴⁶ LECOQ, Jacques. O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010, p. 171.

⁵⁴⁷ Os espetáculos *Oh, What a Lovely War* (1963), do Theatre Workshop e com direção de Joan Littlewood, e *Les Clowns* (1969) do Théâtre du Soleil e com direção de Mnouchkine, representam precisamente estas ideias ao colocar figuras clownescas em processo de teatralizar as lutas sociais. C.f. STAMATIOU, Evi. Joan Littlewood and Ariane Mnouchkine against the Canon: Developing the Actors' Social Representations through Clowning. Theatre, Dance and Performance Training 13 (4), 2022.

tornando-as flexíveis e móveis⁵⁴⁸; adotam o arco, com todos os estímulos e contra estímulos dele derivados, pois ao primeiro tremor de terra, a coluna-viga parada e travada, desaba, enquanto o arco resiste maravilhosamente⁵⁴⁹. Enquanto a maioria caminha com êxito na vertical, elas se colocam diante da possibilidade do erro, do desequilíbrio e da queda. Eles representam uma situação de desnível e de inadequação do humano frente à vida, onde através dele exorcizamos as nossas contradições⁵⁵⁰. Se permitem estar na horizontal e no baixo, oferecendo múltiplos e novos pontos de vista reflexivos da realidade, da vida e da essência humana. Transformam o senso comum, revolucionam as morais e reviram as ordens cotidianas pelo seu raciocínio ilógico, contraditório e paradoxal com uma força a ponto de jogar as leis da gravidade de pernas para o ar. A qualidade-estado da máscara clownesca é liminar, onde permite transitar em um mundo avesso e de cabeça para baixo⁵⁵¹. Estas figuras acolhem a inversão para si como poética e se caracterizam essencialmente como seres do contrário⁵⁵². Visto que elas pensam fundamentalmente com o corpo, as corporeidades acrobáticas têm uma potência de expressar todos estes conceitos, coerente e literalmente, através de uma lógica física igualmente invertida.

2.2.3. Corporeidades invertidas enquanto queda: o exemplo de Keaton

Quando uma maçã caiu em sua cabeça, Isaac Newton foi inspirado a descrever suas três leis do movimento. Estas se tornaram a fundação das nossas ideias sobre a Física. Sendo essencialmente objetivo, Newton ignorou a sensação de ser a própria maçã.

Com esta frase, que inaugura o documentário “Fall after Newton” (A queda depois de Newton)⁵⁵³, Steve Paxton⁵⁵⁴ ironicamente nos lembra das diferenças entre as abordagens de perspectivas objetiva e subjetiva sobre um mesmo fenômeno e que estas podem se relacionar com a distinção entre o olhar científico e artístico. Enquanto a ciência prioriza o estudo analítico

⁵⁴⁸ BERGSON, Henri. O Riso: ensaio sobre a significação do cômico. 2ª. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1983, p. 47.

⁵⁴⁹ FO, Dario. Manual mínimo do ator. São Paulo: Editora Senac, 2011, p. 25.

⁵⁵⁰ FELLINI, F. Fellini por Fellini - Entrevista de Giovanni Grazzini. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

⁵⁵¹ WUO, Ana Elvira. Rito de passagem ao território da comicidade: elucidações simbólicas à iniciação clownesca. Moringa 9.2, 2018, p. 115.

⁵⁵² SOARES, Marisa Ribeiro. Le clown, un être du contraire: une trajectoire en formation. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III; Universidade estadual de Campinas (Brasil), 2019, p. 42

⁵⁵³ O documentário relata 11 anos de desenvolvimento do Contato Improvisação a partir da obra seminal de Steve Paxton, *Magnesium* (1972).

⁵⁵⁴ Steven Douglas Paxton (1939-2024) foi um dançarino e coreógrafo experimental americano. Sua formação inicial foi na ginástica, enquanto seu treinamento posterior incluiu três anos com Merce Cunningham e um ano com José Limón. Como membro fundador do Judson Dance Theatre, ele executou obras de Yvonne Rainer e Trisha Brown. Ele foi membro fundador do grupo experimental Grand Union e em 1972 nomeou e começou a desenvolver a forma de dança conhecida como Contato Improvisação, uma forma de dança que utiliza as leis físicas de fricção, impulso, gravidade e inércia para explorar a relação entre dançarinos.

e técnico do movimento e debruça-se sobre a lei matemática do fenômeno, o objeto de pesquisa do campo das artes se debruça sobre o próprio corpo em suas instâncias empírica e subjetivas, a dizer a “física viva”, onde se experimenta a sensação provocada pelo estado psicofísico da ação de cair. A queda é intrínseca aos movimentos acrobáticos e faz parte da rotina daqueles que a realizam. A investigação sobre a ação de cair é uma investigação constante dos acrobatas e a queda é tomada positivamente como uma companheira de ofício. Desta forma, em sua prática e nas suas obras cinematográficas, Keaton utilizava muito dela - lembrando que seu apelido, Buster, foi retirado de um nome de uma queda de palco.

Um número significativo dos movimentos acrobáticos no Cinema Mudo está intrinsecamente relacionado a esta classe de movimentos. Desde o *vaudeville*, o *music hall* e a própria *Commedia dell'arte*, as quedas foram elementos muito expressivos para efeitos risíveis no gênero de comédia física. Caracterizado como um movimento descendente e direcionado a favor do vetor para baixo da gravidade, é comum a emergência de inversões corporais associada a estas ações. As quedas representam a maior parte das ações acrobáticas e de inversão nas obras de Keaton. Seu foco cênico era na sensação de ser a própria maçã que cai, transformando as leis da Física em preceitos artísticos. Através de criativas elaborações das ações físicas de cair, ele criou verdadeiras dramaturgias sobre a queda, criando uma linguagem por vezes permeada sob um nível paradoxal onde o cair nem sempre é para baixo. Desta forma, uma investigação específica sobre estes movimentos se mostra pertinente e exemplar para uma discussão da conceitualização de acrobacia dramática.

Existem múltiplas e diferentes formas de queda. Eu posso cair de um nível em pé, de uma superfície, sobre um objeto, de uma grande ou pequena altura, saltar para depois cair... Para o tanto, as quedas foram divididas entre quedas passivas e ativas, que representam ações em que a personagem cai, respectivamente, de forma voluntária e involuntária. Dentro destas denominações, as quedas foram detalhadamente delineadas e classificadas enquanto diferentes ações. Estas ações receberam diferentes nomenclaturas baseadas em verbos, que por si só indicam ação e movimento. Esta forma de divisão de análise de movimento foi inspirada pelo trabalho de Rudolf Laban, que propõe oito ações de esforço⁵⁵⁵ que resumem praticamente todas as ações humanas neste montante. Assim, as quedas ativas foram divididas entre mergulhar, ultrapassar e escalar. As quedas passivas, por sua vez, visto que são involuntárias, ou seja, não

⁵⁵⁵ As oito ações de esforço de Rudolf Laban são as ações de socar, flutuar, torcer, deslizar, sacudir, chicotear, pontuar e pressionar. Elas surgem a partir da permutação da conjunção entre as qualidades de movimento de tempo, espaço e peso. LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978, p. 181-192.

são ações originárias da personagem, são classificadas em desorientação psicofísica, susto, aplicação de força desproporcional e intervenção externa.

Queda ativa

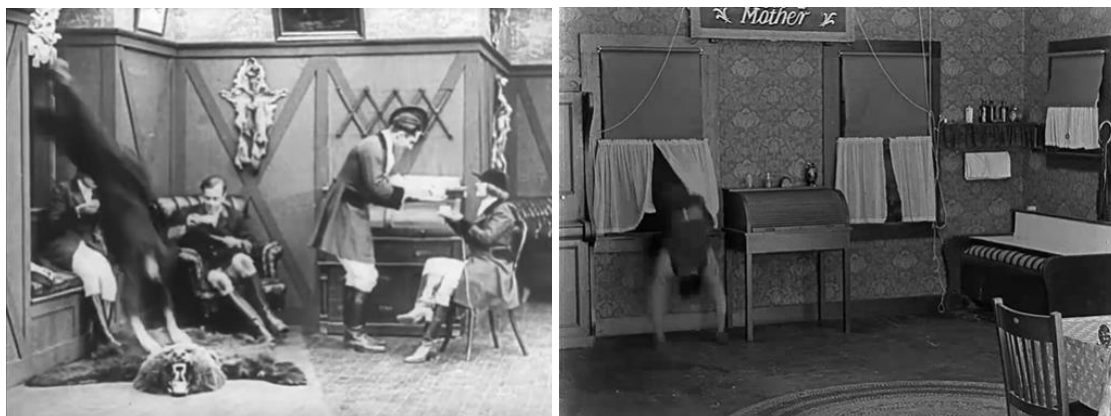
Uma queda ativa é provocada voluntariamente, ou seja, quando a personagem deseja ou opta por cair ou se jogar. A posição corporal invertida é almejada, e, portanto, prevista e premeditada. Assim, em sua maior parte, ela será antecedida de um tempo calculado de preparação cujo momento de ação é decidida, comandado conscientemente e oriundo de um impulso e esforço interno. Isto pode refletir com que o movimento acrobático detenha certo controle durante sua execução, sem a manifestação de uma reação inesperada. Dentre as situações em que a inversão do corpo em uma queda ativa aparece são os atos que envolvem ultrapassagens, escaladas e mergulhos.

Corporeidade invertida como ultrapassagem

A ação de ultrapassar um obstáculo, dependendo de sua altura, pode ser feito simplesmente através de um passo, um salto vertical ou uma escalada. Entretanto, atravessar um objeto ou uma abertura por meio de uma inversão corporal não representa um movimento com um mero intuito de sobrepujar um impedimento que se apresenta ao longo do caminho da personagem, como em “Our Hospitality”, em que Keaton desvia de uma roda solta da carruagem que vem em sua direção saltando inversamente por cima dela. Para além do objetivo funcional, as ultrapassagens são comumente associadas a situações dramáticas de perseguição e escape.

Com o objetivo de fugir, evadir ou esquivar-se velozmente de algo ou alguém, movimentos acrobáticos como rolamentos sobre uma superfície traduzem fisicamente o estado de urgência e pressa da personagem relacionados a estes contextos narrativos. Com a finalidade de procurar ou adentrar um espaço seguro de uma possível investida de um animal, Keaton se joga para dentro de uma casa para se livrar de um urso em “Hard Luck” (figura 102); em “Go West”, um policial pula sobre uma janela na tentativa de se retirar da delegacia invadida por uma vaca; e em “The Scarecrow”, uma intensa sequência é desenvolvida na fuga de Keaton do ataque de um cachorro enfurecido por meio de uma corrida em círculos para dentro e fora de uma casa (figura 103). Em um contexto de perseguição simulada com objetivo recreativo,

Keaton salta por cima dos outros jogadores que tentam agarrá-lo em uma partida de futebol americano em “Three Ages”.



Figuras 102 e 103, respectivamente: cenas de “Hard Luck” e “The Scarecrow”. Fonte: captura de tela.

Entradas e saídas fugitivas de um lugar a outro podem incluir saltos sobre obstáculos habituais como uma janela (“Neighbors”, “The Scarecrow”, “Hard Luck”, “The Goat”, “The General” e “Sherlock Jr”) ou um muro (“Neighbors”). Com o propósito de atravessar por meio de um bloqueio, uma colisão ocasiona em sua perfuração ou em seu rompimento, como um quadro (“The High Sign”), um painel cenográfico (“The Playhouse”) ou uma cerca (“Sherlock Jr”). Objetos não convencionais também são transpassados em “The Paleface”, em que Keaton sai de uma lareira para o interior de um chalé após adentrar pelo topo de uma chaminé; e em “The High Sign”, em que ele sai de uma gaveta de um cômodo devido ao fundo falso da parede onde está encostado.

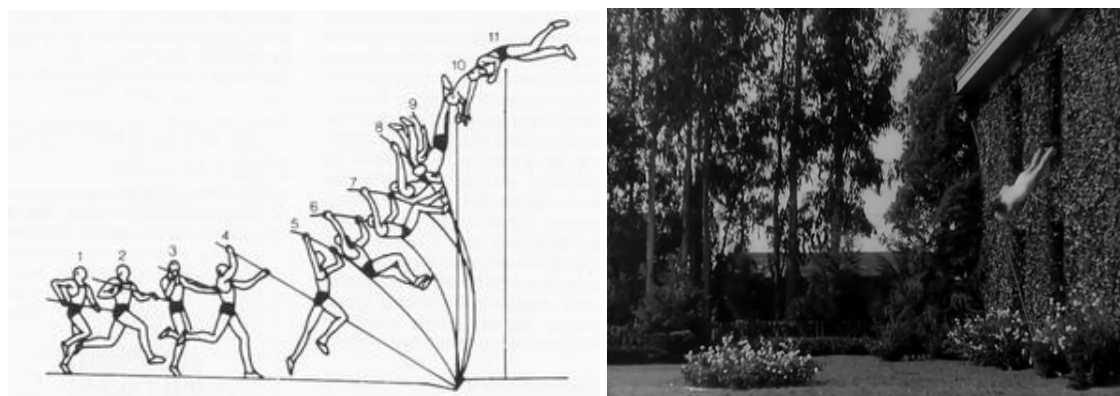
Os rolos sobre uma barreira material permitem uma maior eficácia em uma dinâmica de deslocamento horizontal para distanciar-se do alvo em questão, além de possibilitar uma rapidez na recuperação da posição em pé novamente. Nestes casos, os rolamentos para frente podem ser em contato com uma face plana; ou sem toque, como através de rolamentos saltados (salto peixe), que são caracterizados por um maior impulso à frente procedido de uma fase de voo com leve extensão do corpo antes de rolar⁵⁵⁶. Em ambas as condições, as mãos à frente que tocam o chão dianteiramente cumprem as funções de controlar a força de aterrissagem na chegada e o desencadeamento contínuo do desenrolar frontal do corpo. Em casos de ultrapassagem de um obstáculo que se encontra em uma altura relativamente alta, Keaton pode dar um impulso em algo antes de alcançar o alto da barreira com as mãos e projetar o corpo

⁵⁵⁶ Para melhor visualização e descrição do movimento, consulte nos anexos o “dicionário de movimentos acrobáticos”.

para frente para fazê-lo rolar para o outro lado. Estas situações são presentes em “Neighbors”, em que ele se propulsiona em uma lata de lixo para transpor uma cerca; e a impulsão através das costas de um homem para transpassar uma abertura acima de uma porta em “The Goat”.

Passar por cima de uma grande altura com o corpo é uma ocasião potente para o surgimento de uma inversão corporal, como visto nas modalidades esportivas com resultados verticais do salto com vara e salto em altura, onde são executados pulos para além de uma barra disposta horizontalmente. Em ambas as práticas, a técnica corporal mais eficiente, que se tornou padrão competitivo, pressupõe uma passagem por uma inversão do corpo. Na primeira, o atleta salta por intermédio de uma vara longa e flexível que auxilia na propulsão vertical. Para ultrapassar a barra, a fase do salto é feita através de um impulso dado com uma puxada da vara em direção ao peito que a enverga e forma uma dinâmica pendular que, através da energia potencial armazenada, se transforma em força elástica propulsora.

Neste momento, o atleta desce os ombros e eleva e estende as pernas e o quadril para cima, fazendo com que o volteador fique posicionado de cabeça para baixo e de costas para o sarrafo. Esta posição é frequentemente referida nesta modalidade como “verticalização invertida” (figura 104) e confere a melhor posição e eficiência para o corpo ser ejetado⁵⁵⁷. Assim, aqui a corporeidade invertida é experienciada, paradoxalmente, em um movimento ascendente e antes de cruzar o sarrafo. Ao atingir essa postura invertida, ainda antes de cruzar a barra, o esportista deve realizar um giro de 180°, de modo a ficar de frente para o sarrafo e o transpor de barriga para baixo. Keaton utiliza desta tática em “College” para conseguir adentrar em um quadro localizado no andar superior de uma casa para resgatar a sua pretendente, que se encontra presa dentre dele (figura 105).



⁵⁵⁷ É interessante notar que vários saltadores notáveis nesta prova tem uma base na ginástica, como a russa Yelena Isinbayeva (1982-), o estadunidense Brian Sternberg (1943-2013) e a brasileira Fabiana Murer (1981-), o que reflete os atributos físicos similares necessários para os dois esportes.

Figuras 104 e 105: à esquerda, representação esquemática da técnica do salto com vara, onde é possível perceber a fase de verticalização invertida entre os momentos 9 e 11⁵⁵⁸; à direita, a personagem utiliza um sarrafo que sustenta um varal de roupas para adentrar em um aposento através de uma janela aberta no andar superior em “College”. O interessante é que este movimento é um dos únicos exemplos em que Keaton utilizou o auxílio de um dublê para a manobra, sendo feita pelo campeão olímpico Lee Barnes⁵⁵⁹. Fonte: captura de tela.

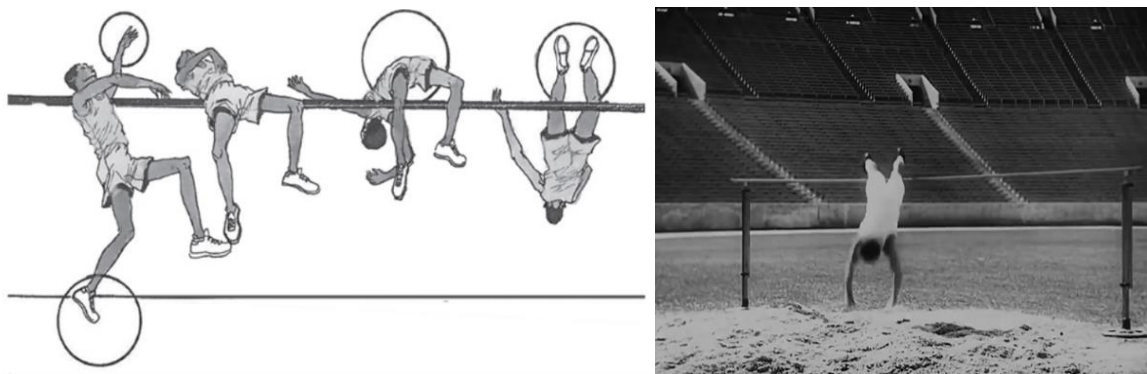
Já no salto em altura, o atleta se impulsiona com uma perna por meio de um movimento giratório sobre um sarrafo com a barriga voltada para cima, formando um arco durante o salto de costas, em um método conhecido como *Fosbury Flop*⁵⁶⁰ (figura 106). Assim, com o arqueamento da coluna, o centro de gravidade fica acima da barra em seu ponto mais alto mesmo quando o corpo navega por cima dela, criando uma corporeidade invertida quase que naturalmente. Após a passagem do tronco pela ripa, o corpo experiencia uma queda em inversão devido ao forte lançamento das pernas para cima, cuja aptidão se assemelha a um mortal para trás. Ainda no ar, logo em seguida, o esportista em seguida recolhe rapidamente os membros inferiores através da flexão do quadril, fazendo que ele gire completamente no momento da aterrissagem (ou até mesmo antes) no colchão de segurança, através de um rolamento para trás.

Assim, diferentemente do salto com vara, aqui a inversão corporal é vivenciada após a passagem da barra. É interessante notar que, no início da prática desta prova esportiva, os saltos ocorriam de frente. Entretanto, as técnicas dos saltos foram alteradas para evitar que se tornasse uma modalidade acrobática. Novamente, uma dimensão acrobática é reprovada e contraditória, pois o salto atual, que perpassa por uma inversão do corpo, também pode ser visualizado como acrobático. Este fato histórico é satirizado em uma cena de “College”, em que Keaton, na prática desta categoria desportiva, “mergulha” com o corpo inverso sobre a barra (figura 107) e fica atolado com a cabeça na areia da área de aterrissagem. Inclusive, Keaton aborda todas as práticas esportivas deste filme em uma dimensão acrobática.

⁵⁵⁸ http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?pagina=espaco%2Fvisualizar_aula&aula=25428&secao=espaco&request_locale=es

⁵⁵⁹ MONTGOMERY, John & WISDOM, Norman. *Comedy Films 1894–1954*. Routledge, 2022, p. 154.

⁵⁶⁰ Em homenagem ao atleta estadunidense Dick Fosbury, que criou o movimento e que com ele venceu o salto em altura nas Olimpíadas da Cidade do México em 1968.



Figuras 106 e 107: à esquerda, esquema representativo em etapas da técnica do salto de costas nomeado *Fosbury Flop*⁵⁶¹; à direita, mergulho de frente de Keaton sobre a barra em “College”. Fonte: captura de tela.

Corporeidade invertida como escalada

Corporeidades invertidas também podem aparecer em ações de escaladas. Diferentemente da ultrapassagem, que se relaciona a um deslocamento horizontal no espaço, a escalada se refere a um ganho de altura vertical e em uma situação em que a personagem se encontra suspensa. A inversão pode aparecer quando, agarrado com as mãos a um objeto disposto horizontalmente, a personagem não consegue ascender usando somente os braços, e eleva as pernas para cima para enroscá-las ao objeto, criando uma forma mais fácil de transportar-se a esse nível mais elevado, como quando Keaton sobe no galho de árvore para sua tentativa frustrada de enforcamento em “Hard Luck”. Esta tática também é eficiente para ganhar um apoio e tempo extra na sustentação do corpo, devido a divisão da força de suporte pelos membros superiores e inferiores, em situações de emergências, como quando Keaton e uma mulher seguram uma corda sobre um rio com forte correnteza em “Steamboat Bill” (figura 108), ou em “Our Hospitality”, quando Keaton se agarra em um tronco na beira de uma cascata.

Um movimento mais complexo acontece quando há uma flexão do cotovelo e adução do ombro projetando o corpo para cima, ao mesmo tempo da flexão do quadril e elevação das pernas, que faz com tenha uma rotação do corpo sobre o objeto. Este movimento é conhecido no aparelho da barra da ginástica como oitava ou *pullover*, e Keaton o executa em “Seven Chances”, quando, ao fugir e salvar-se de uma rolagem de pedras morro abaixo, sobe rápida e eficientemente em um galho de uma árvore (figura 109). Nestes contextos, assim como na ultrapassagem do salto com vara, o corpo experimenta, de forma paradoxal, uma inversão mesmo em um movimento de ascensão; e mostra que é possível “cair para cima”.

⁵⁶¹ <https://elearning.reb.rw/course/view.php?id=1294§ion=2>



Figuras 108 e 109, respectivamente: cenas de “Steamboat Bill Jr” e “Seven Chances”. Fonte: captura de tela.

Corporeidades invertidas como mergulho

A transição do corpo de um ambiente sólido para um meio líquido, como uma piscina, por exemplo, pode ser feita simplesmente por um personagem através de uma escada de acesso ou uma queda em pé ou sentada. Contudo, o *literal* “mergulhar de cabeça”, enquanto ação de se jogar com o tronco de forma dianteira a favor do vetor da força gravitacional, é um ato mais complexo e arriscado que exige maior decisão corporal e que adquire também um sentido *figurado* que denota um desejo grande e confiante de realizar este movimento descendente.

Este aspecto de coragem associado a ação de mergulho “de cabeça” é paralelamente visto no ritual do salto *naghol*, uma cerimônia da ilha melanésia de Pentecostes, em que membros da comunidade Sá pulam de uma torre de madeira de até trinta metros de altura. Como eles se arremessam em direção ao solo, um cipó elástico, chamadas de liana, é preso nos tornozelos para, após o momento de queda livre, ser rebatido quando a corda atinge o seu estiramento máximo, salvando em um instante a pessoa de atingir fatalmente o chão. Atuando como um rito de passagem, a audacidade da experiência liminar de uma inversão corporal está relacionada com a demonstração de masculinidade e virilidade que distinguem o menino do homem naquela cultura⁵⁶².

A estrutura vertical é chamada de forma homônima ao próprio ritual, que significa “corpo” na língua Sá⁵⁶³. Os saltos partem de plataformas dispostas em diferentes e sucessivas alturas da torre. A verticalidade serve, portanto, como uma pirâmide hierárquica: a mais baixa,

⁵⁶² JOLLY, Margaret. Moving Towers: Worlding the Spectacle of Masculinities Between South Pentecost and Munich. In: *Touring Pacific Cultures*. Edited by Kalissa Alexeyeff and John Taylor. Canberra: The Australian National University, 2016, p. 197-198.

⁵⁶³ TABANI, Marc. The Carnival of Custom: Land Dives, Millenarian Parades and Other Spectacular Ritualizations in Vanuatu. *Oceania* Vol. 80, 2013, p. 312.

de cerca de três metros, é para os meninos e iniciantes; enquanto as mais altas são reservadas para os adultos mais familiarizados. Assim, as crianças experimentam o mergulho desde cedo e podem aumentar a altura a cada ano, à medida que crescem. Não há um treinamento para a prática, visto que não há torres disponíveis fora da temporada do ritual, mas alguns jovens simulam a situação amarrando cipós nos tornozelos e saltando nas águas de rios⁵⁶⁴.

O mergulho não acontece imediatamente para baixo, pois ao pular, os homens também se projetam ligeiramente para frente, distanciando-se horizontalmente da torre. Durante a fase de voo, cuja trajetória deve obedecer a uma linha curva, o corpo apresenta uma postura alongada, com os braços cruzados e apertados junto ao peito em uma configuração instintiva de resguardo; e mãos unidas e dedos entrelaçados, como em sinal de adoração. Ao mergulhar de “ponta cabeça”, a configuração de inversão corporal é, portanto, naturalmente atingida pela atuação da força da gravidade durante o movimento descendente do corpo (figura 110). A vivência e a testemunha de um corpo invertido é, portanto, o evento principal e a essência do ritual *naghol*, onde toda a cerimônia é preparada para experienciar e contemplar um corpo de cabeça para baixo, mesmo que por poucos segundos.

A altura da torre atua como uma metáfora de masculinidade⁵⁶⁵ intimamente associado com a figura fálica das plantações verticais do inhame⁵⁶⁶, cujo ritual é organizado como forma de garantir uma saudável e abundante colheita e trazendo saúde coletiva para a comunidade⁵⁶⁷. Desta forma, a torre opera como um *axis mundi*⁵⁶⁸ em que o salto em direção à terra exerce a reconexão do humano com as suas raízes. Seja como ritual de passagem ou de colheita, o mergulho é, para um jovem Sá, um sacrifício de sua vida e um compromisso com sua comunidade presente e ancestral. Eles são vistos como verdadeiros guerreiros, na medida em que algumas das energias e valores da masculinidade associados à guerra no passado fluíram para *naghol*⁵⁶⁹. O mergulho se caracteriza, portanto, como uma forma de demonstração de

⁵⁶⁴ TOULMIN, Llewellyn. Land Divers of Pentecost Jump Off a Perfectly Good Nine-Story Tower [Part 1]. In: Travel Tales. Disponível em: <<http://themosttraveled.com/vanuatu.html>>. Acessado em 14/12/2021.

⁵⁶⁵ DE BURLO, C. Cultural resistance and ethnic tourism on South Pentecost, Vanuatu. In: Tourism and Indigenous Peoples. London: Thompson, 1996, p. 255-276.

⁵⁶⁶ TABANI, Marc. The Carnival of Custom: Land Dives, Millenarian Parades and Other Spectacular Ritualizations in Vanuatu. Oceania Vol. 80, 2013, p. 312.

⁵⁶⁷ JOLLY, Margaret. Kastom as commodity: the land dive as indigenous rite and tourist spectacle in Vanuatu. In: Culture, kastom, tradition: developing cultural policy in Melanesia. Edited by Lamont Lindstrom and Geoffrey M. White. Suva, Fiji: Institut of Pacific Studies, The University of the South Pacific, 1994, p. 135.

⁵⁶⁸ LIPP, Thorolf. Gol - das Turmspringen auf der Insel Pentecost in Vanuatu: Beschreibung und Analyse eines riskanten Spektakels. Dissertation an der Fakultät für Kulturwissenschaften Bayreuth: Universität Bayreuth, 2007, p. 330.

⁵⁶⁹ JOLLY, Margaret. Op. Cit., p. 203.

coragem por se caracterizar como uma competição consigo mesmo, com as forças da natureza e com seus próprios companheiros de tribo⁵⁷⁰.

O senso de aventura destemida e intrépida associados ao mergulho com o corpo em posição invertida também se revela enquanto natureza da prática esportiva radical do *bungee jumping*, oriunda do salto *naghol*. Assim como no ritual, os saltadores igualmente se precipitam de uma grande altura com uma corda de borracha presa aos pés. Este princípio de ousadia está presente ao final de “Hard Luck”, em que o personagem de Buster Keaton decide saltar da plataforma de um trampolim de uma altura alta em uma piscina para impressionar a mulher que gosta (figura 111). Apesar da ousada ambição, ele despende grande e forte propulsão e acaba chocando-se no chão para além da borda.

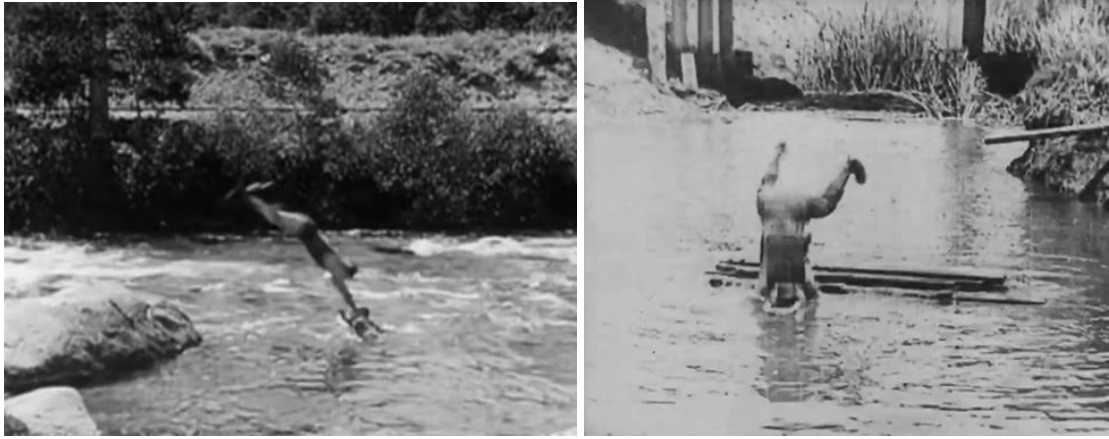


Figuras 110 e 111: à esquerda, movimento sequenciado do mergulho do salto *naghol*⁵⁷¹; à direita, mergulho do trampolim em “Hard Luck”. Fonte: captura de tela.

As justificativas dramáticas dos mergulhos acrobáticos, entretanto, variam de acordo com o contexto das situações narrativas elaboradas. A entrada em inversão em um meio aquático pode servir a contextos mais comuns, exercendo meramente a um propósito de lazer, como a personagem de “The Balloonatic” que pretende banhar-se no rio próximo ao seu acampamento em seu tempo livre e de folga (figura 112); ou simplesmente para pescar, como em “Convict 13”, em que Keaton dispara atrás de um peixe que abocanhou e foge com a sua bola de golfe a fim de recuperar o objeto perdido (figura 113).

⁵⁷⁰ BLANCHARD, K, CHESKA, A. Antropología del deporte. Barcelona: Ed. Bellaterra, 1987, p. 87.

⁵⁷¹ LIPP, Thorolf. Gol - das Turmspringen auf der Insel Pentecost in Vanuatu: Beschreibung und Analyse eines riskanten Spektakels. Dissertation an der Fakultät für Kulturwissenschaften Bayreuth: Universität Bayreuth, 2007, p. 243 (adaptado).



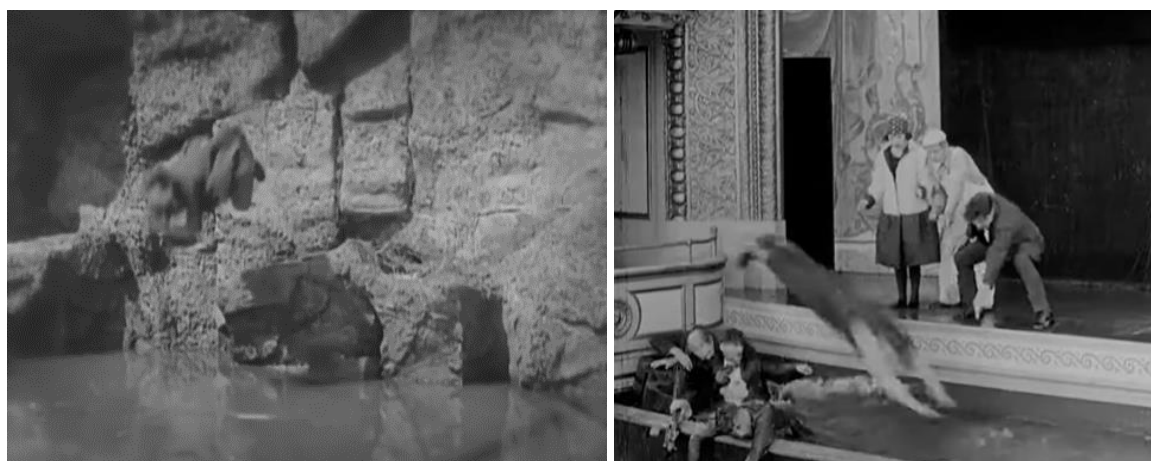
Figuras 112 e 113, respectivamente: cena de “The Ballonatic” e “Convict 13”. Fonte: captura de tela.

Entretanto, os mergulhos podem obedecer a motivações para além do movimento propriamente dito, que está muitas vezes ligado a circunstâncias em que o personagem é forçado a jogar-se de forma invertida. O rápido impulso para baixo a partir do topo da cabeça e braços juntos e esticados à frente, em uma configuração que se assemelha a uma flecha, pode denotar um estado de pressa e urgência, como ao almejar atravessar um rio o mais rápido possível em “The Balloonatic”, para salvar a mulher de um ataque de um urso na encosta fluvial oposta. Esta ansiedade também está presente em cenários de fugas, onde jogar-se de cabeça por vezes se torna um modo eficiente de salvar-se, pois o salto com propulsão à frente, desenhando uma trajetória de parábola no ar, confere uma dianteira vantagem de distância em relação àquilo que se quer esquivar-se: em “The Love Nest”, membros da tripulação arremessam-se no oceano devido à fúria de seu capitão; e Keaton se lança em um rio para livrar-se da perseguição de um grupo inimigo em “The Paleface” e uma multidão de mulheres em fúria em “Seven Chances” (figura 114). A recíproca também é válida, visto que pode encurtar a diferença da separação, como o ataque do grupo de canibais em “The Navigator”, que pulam do navio para o mar em direção a Keaton (figura 115).



Figuras 114 e 115, respectivamente: cenas de “Seven Chances” e “The Navigator”. Fonte: captura de tela.

O lançamento do corpo em um salto chamado popularmente de “ponta” também atua como um facilitador quando se é necessário atingir um alvo em questão com os braços o mais rápido e precisamente possível, como em “Our Hospitality” para segurar a vara de pesca antes que ela afunde totalmente (figura 116); ou nas situações de salvamento de afogamentos presentes em “The Playhouse” (figura 117), “The Navigator” e “Steamboat Bill Jr”. De forma contrária, o mergulho de “ponta” também pode ser uma reação de esquiva, na tentativa de prontamente evitar ser atingido por um alvo: em “The Navigator”, o grupo inimigo de homens se lançam ao mar para não serem alvejados pelos fogos de artifício, acertados pelos cocos ou esmagados pela queda da árvore que desaba sobre a canoa.



Figuras 116 e 117, respectivamente: cenas de “Our Hospitality” e “The Playhouse”. Fonte: captura de tela.

Desta forma, as quedas ativas, relativas as ações como ultrapassar, escalar e mergulhar, são propositalmente feitas por uma personagem não pelo mero aspecto funcional do movimento em si, mas como um meio para atingir um objetivo. Assim, estes comportamentos que se

manifestam por meio de uma inversão do corpo são interligados a estados psicofísicos como coragem, confiança, decisão, pressa e urgência; ou características marcantes de situações dramáticas como perseguição, fuga, ataque, defesa, salvamento e resgate.

Queda passiva

Peça a um clown para dar um salto mortal, ele não consegue. Dê-lhe um pontapé no traseiro, ele o fará sem nem se dar conta!⁵⁷²

Uma queda passiva é provocada involuntariamente, ou seja, quando a personagem não desejou ou optou por cair. As inversões corporais ocorrem em decorrência de uma submissão do corpo quando há algo inesperado, imprevisível ou descontrolado. A queda é compulsória e inevitável, cujo conjunto de fatores são suscetíveis a *conduzir* o corpo a cair. A posição corporal invertida não é conscientemente almejada, e, portanto, é circunstancial e acidental. Assim, ela não será antecedida de um tempo calculado de preparação, o que torna o momento de ação indeciso, comandado irrefletidamente e, geralmente, é oriundo a partir de um impulso externo, sem esforço físico interior. Consequentemente, o movimento acrobático detém um controle mínimo durante sua execução e é permeado por aspectos hesitantes e imponderáveis.

Paradoxalmente, as corporeidades invertidas podem denotar uma falta de domínio corporal frente a uma conjuntura que facilita a passividade física à força descendente da gravidade. Nestas situações, a queda pode acontecer devido à imprevisibilidade da mudança brusca de espaço, sentido, velocidade ou força do movimento, onde o corpo pode responder com uma perda de equilíbrio em relação à gravidade que se manifesta através de dinâmicas de inversão. Dentre as situações de queda passiva em que a inversão do corpo potencialmente se manifesta são a partir dos estados de desorientação e susto, uma ação com aplicação de força desproporcional ou a partir de uma interferência espacial exterior.

Corporeidade invertida como desorientação psicofísica

A inversão do corpo é uma configuração física que provoca uma desorientação cinestésica. Entretanto, de forma recíproca, é muito comum que uma corporeidade invertida se manifeste como uma consequência de situações narrativas que provocam na personagem certos níveis de confusão cognitiva ou diminuição ou falta da capacidade de atenção, de reflexo ou de

⁵⁷² LECOQ, Jacques. *Le Corps Poétique*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997, p. 155.

orientação espacial. Estes estados entorpecentes são expressos fisicamente através de oscilações do controle e manutenção do equilíbrio corporal, que, por sua vez, resultam em uma queda passiva. Os movimentos acrobáticos de inversão podem ser relativos a sensações:

- de um corpo ébrio e extasiado, quando uma personagem se encontra sob a influência de uma substância ingerida que compromete as funções psicomotoras: em “Three Ages” (1923), Keaton ingere uma grande quantidade de bebida alcoólica em um restaurante, causando sonolência e embriaguez que desencadeia em uma instabilidade no seu andar. Estes efeitos fazem com que, ao entrar por uma porta em um táxi, ele imediatamente cruze a sua extensão e caia pelo outro lado do veículo (figura 118);



Figura 118: cena de “Three Ages”. Fonte: captura de tela.

- um corpo atordoado e hipotônico, quando uma personagem tem seus sentidos perturbados ou anestesiados por um fator que causa uma diminuição da coordenação da musculatura: durante a partida de futebol americano em “Three Ages”, Keaton é derrubado e esmagado por vários jogadores adversários que se jogam empilhada e violentamente em cima dele. O forte golpe e a compressão de um grande peso sobre seu corpo causam um atordoamento e uma perda momentânea de tônus muscular, que, posteriormente, não permite que ele consiga permanecer autonomamente de pé (figura 119);



Figura 119: cena de “College”. Fonte: captura de tela.

- um corpo tonto e vertiginoso, quando uma personagem é submetida a mudanças rápidas em relação ao espaço, criando a sensação de que o corpo gira ao redor de si próprio ou em relação ao que o circunda: em “Go West” (1925), durante uma viagem em um compartimento de carga de um trem, Keaton encontra abrigo dentro de um barril de madeira, que cai do vagão em movimento e roda ladeira abaixo até se despedaçar. Tonto pela vertigem dos giros rápidos e contínuos, ele cambaleia na sua sucessiva tentativa de erguer-se e cai ao retomar a caminhada (figura 120);



Figura 120: cena de “Go West”. Fonte: captura de tela.

- um corpo adormecido e delirante, quando uma personagem encontra-se em estado de sono e a reunião sequencial de imagens ficcionais no campo do pensamento podem ocasionar em movimentos reflexivos e paralelos ao plano da realidade: em “Sherlock Jr” (figura 121) e “The Love Nest”, Keaton encontra-se adormecido e em devaneios; ao final dos sonhos, ele se encontra em situações aventureiras como um afogamento e uma queda livre após uma explosão. Estas ilusões estimulam que seu corpo reproduza, reflexa e inconscientemente, as

movimentações de sua imaginação, que, por sua vez, fazem com que ele caia em inversão e o embate com a superfície concreta do chão o faz acordar de seus delírios.



Figura 121: cena de “Sherlock Jr”. Fonte: captura de tela.

Os movimentos acrobáticos de inversão emergem, portanto, enquanto expressão e efeito dramático decorrente de determinados graus de alteração de estado de consciência ou de propriocepção. Relativos a sensações de um corpo ébrio, sonolento, atordoado, tonto, delirante, vertiginoso, relaxado ou hipotônico, revelam que a desorientação psicofísica é uma condição que expressa comumente um momento de fragilidade da personagem.

Corporeidade invertida como susto

Corporeidades invertidas também podem denotar um sentimento biológico de medo através de situações que provocam ações de susto nas personagens. Enquanto uma reação física provocada pela liberação do hormônio de adrenalina no fluxo sanguíneo e que prepara instintivamente o corpo em um estado de alerta e prontidão para enfrentar ou fugir de um fator súbito de ameaça, o reflexo espontâneo de sobressalto e espasmo pode ocasionar em quedas acrobáticas. Esta resposta a uma percepção sinestésica repentina e inesperada a um perigo iminente pode se dar:

- através da *audição*, quando a personagem se espanta com um barulho: ao trabalhar concentradamente no reparo de um veículo em “The Blacksmith”, Keaton se assusta com um balão que estoura devido a um golpe de estilingue dado por um menino (figura 122);



Figura 122: cena de “The Blacksmith”. Fonte: captura de tela.

- por meio da *visão*, quando a personagem se alarma com uma visão, como as quedas dos assentos devido as presenças inesperadas em “The General” e “Steamboat Bill Jr”, onde, respectivamente: Keaton, ao se esconder em uma floresta, se espanta com uma mulher que surge por meio de um arbusto; e um tripulante distraído que toca tranquilamente um violão se amedronta com Keaton ao emergir das águas do mar (figura 123);



Figura 123: cena de “Steamboat Bill Jr”. Fonte: captura de tela.

- ou por meio do *tato*, quando a personagem se amedronta com um contato. Perdido em uma casa mal-assombrada em “The Haunted House”, Keaton se aterroriza com um manequim que ganha vida e intende o cumprimentar com um aperto de mão, que o leva a se repulsar para fora do recinto (figura 124).

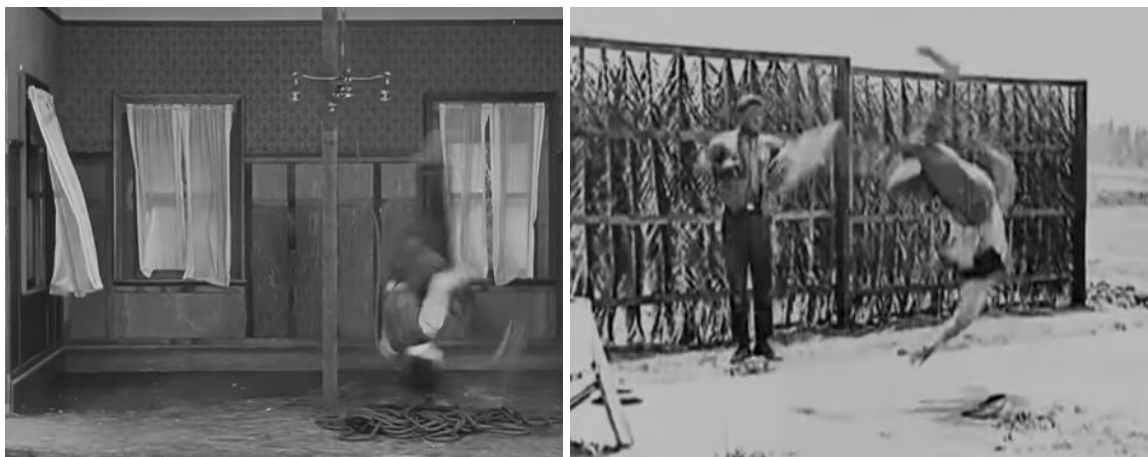


Figura 124: cena de “The Haunted House”. Fonte: captura de tela.

A ação física do susto, portanto, em vez de expressar-se através de um pequeno esquivo ou movimento fragmentado do corpo (como é habitualmente vivenciado no comportamento cotidiano), é elevado a uma dimensão acrobática pelo engajamento físico em sua integralidade e por meio de uma amplificação do impulso da própria reação/sensação.

Corporeidade invertida devido à aplicação de força desproporcional

Corporeidades invertidas também estão presentes em momentos relacionados ao emprego de uma força desmedida ou desproporcional sobre um objeto ou um alvo. Assim, a execução de um ímpeto físico, apesar de ser voluntária, pode levar a uma queda passiva quando este for mais intenso do que o necessário para o cumprimento de um objetivo ou tarefa. Na tentativa de alçar um piano para dentro da casa em “One Week”, por exemplo, Keaton o amarra com uma corda ligada a uma roldana junto a um lustre no teto, entretanto, o instrumento cai e, conseqüentemente, folga a tensão da amarra; e um forte puxão para baixo faz com que todo o seu corpo gire para frente (figura 125). Assim, o impulso que é planejado para ser aplicado em um fragmento corporal específico conduz a um engajamento do corpo todo na reação, se a potência se mostrar demasiada: em “Convict 13”, Keaton aplica excessiva energia em uma tacada de golfe, fazendo-o rodar em torno do próprio eixo (figura 126).



Figuras 125 e 126, respectivamente: cenas de “One Week” e “Convict 13”. Fonte: captura de tela.

Estas situações de queda passiva podem emergir quando há uma força imposta sobre algo:

- cuja mira *falhe*, quando a personagem engana-se na exatidão de acertar um ponto: em “The Navigator”, ao desferir uma grande força para baixo no golpe de um pesado machado para cortar uma corda, Keaton erra o alvo, fazendo com que a ferramenta desprenda de suas mãos por entre das pernas para trás, propulsando-o para frente (figura 127);



Figura 127: cena de “The Navigator”. Fonte: captura de tela.

- cuja pontaria *escape*, quando a personagem acerta a meta, mas esta escorrega ou se dissemina por um espaço: na cena da limpeza da sujeira do chão em “The Playhouse”, Keaton golpeia um buraco no solo com o cabo de vassoura até que ele penetre a abertura, puxando-o também para baixo (figura 128);



Figura 128: cena de “The Playhouse”. Fonte: captura de tela.

- ou cujo alvo *some*, quando a personagem calcula com inexatidão o tempo de uma ação, fazendo com que ela empene uma força sobre um espaço vago, mas que era ocupado um instante antes: durante uma partida de futebol americano em “Three Ages”, um jogador adversário tenta agarrar Keaton no momento em que ele esquiva-se por dentre as suas pernas, fazendo-o girar para frente (figura 129).



Figura 129: cena de “College”. Fonte: captura de tela.

Estes cenários estão ligados a funções em que a personagem já necessita de um grande e potente engajamento físico para sua realização, mas um fator faz com que este se demonstre exagerado. Assim, apesar da impulsão da força seguir uma direção alvo específica e planejada pela personagem, um esforço excedente a surpreende e faz com que o vetor da aplicação de força escape pela tangente e se curve. Este fato ocasiona em uma extensão não premeditada do movimento por uma trajetória circular, condição ideal para a emergência de corporalidades invertidas através de rotações e piruetas.

Corporeidade invertida como intervenção externa

O corpo pode ser passivamente forçado a uma modificação da localização de seu corpo no espaço através de uma inversão mediante a uma interferência da área exterior. Elas representam o maior montante de quedas acrobáticas enquanto ações físicas inseridas em uma grande variedade de situações dramáticas. Um caso desta situação ocorre, por exemplo, a partir de uma condição meteorológica ou de um fenômeno da natureza. A força de um meio aquático pode ser conferida na tempestade torrencial presente em “The Boat” (1921), que faz com que Keaton caia do barco em que se encontra, instável pelo balanço pendular provocado pela agitação das ondas do lago; e em “Our Hospitality”, onde Keaton é arrastado pela forte correnteza de um rio, fazendo-o rolar sobre uma rocha no meio da água (figura 130).

Intensas rajadas de vento são o cenário para levar o corpo a uma inversão em outro momento de “The Boat”, onde Keaton abre um guarda-chuva em meio ao temporal, mas a forte ventania atinge o objeto, que, sem se desvencilhar dele, acaba puxando-o para trás; e em “Steamboat Bill Jr” (1928), onde um ciclone atinge a cidade e arrasta Keaton pela rua permeada de lama (figura 131). Assim, a força de uma atmosfera climática cria uma situação difícil de fugir ou resistir e que está para além do controle pessoal sobre o próprio corpo, o que ocasiona em uma queda passiva. As corporeidades invertidas relacionadas a quedas passivas através da influência de um fator material de fora podem se dar por meio de uma variação do espaço que o circunda ou devido à alteração do estado de inércia do corpo.



Figuras 130 e 131, respectivamente: cena de “Our Hospitality” e “Steamboat Bill Jr”. Fonte: captura de tela.

Variação do espaço

Uma corporeidade invertida pode ser experimentada de forma passiva por uma personagem devido à alteração do espaço em que ela se situa. Esta variação da forma arquitetônica ou da dinâmica de um sistema maquinal pode ser devido à transformação da superfície de apoio em que a personagem se suporta ou à diferença de nivelamento entre uma área e outra em um deslocamento.

Transformação da superfície de apoio

Uma modificação do solo abaixo em que a personagem se encontra imediatamente acima pode levar a uma queda passiva quando esta:

- se transforma em outra, como em “The Haunted House”, em que, para evitar o acesso de pessoas indesejadas ao andar superior da casa, uma escada se converte em uma rampa devido à modificação da disposição angular de seus degraus (figura 132);



Figura 132: cena de “The Haunted House”. Fonte: captura de tela.

- quando ela *desaparece*, como em “Sherlock Jr”, que, ao sonhar estar dentro de uma sequência metacinematógráica, Keaton cai para trás devido ao sumiço da bancada que ele pretende sentar, em virtude da mudança rápida do quadro fílmico para outro cenário (figura 133);



Figura 133: cena de “Sherlock Jr”. Fonte: captura de tela.

- ou quando ela *rompe*, como em “One Week”, que a tábua que Keaton utiliza para se sustentar ao construir uma casa quebra, fazendo-o cair do segundo andar da habitação (figura 134); ou em “The Scarecrow”, cuja estaca de madeira que suporta Keaton ao fingir ser um espantalho se parte e revela a sua farsa.



Figura 134: cena de “One Week”. Fonte: captura de tela.

Diferença de nivelamento

Uma queda passiva decorrente de uma transformação do plano de apoio em que a personagem se suporta pode acontecer em função da diferença de nivelamento do pavimento, como a abertura da porta do submarino que Keaton se encontra acima em “The Navigator” e que o faz cair de ponta cabeça no mar. Entretanto, são mais comuns as situações em que há uma desigualdade de altura de uma superfície entre um espaço e outro por qual a personagem se desloca. Uma pequena discrepância é suficiente para ocasionar um desequilíbrio por meio de um tropeço ou passo em falso, que, por sua vez, podem levar a ações de quedas acrobáticas.

Em “Three Ages”, Keaton cai de cima de um caminhão pois não havia percebido o desnível entre o veículo e a rua (figura 135); em “Battling Butler”, Keaton erra a pisada na corda circundante do ringue ao ultrapassá-la para adentrar no espaço da luta de boxe (figura 136); em “Steamboat Bill Jr”, Keaton resvala o pé no limite do andar superior de um navio e despenca para o nível inferior e, em outra cena do mesmo filme, ele tomba ao passar entre um navio e outro com alturas e distâncias ligeiramente distintas. Nestas situações de leve contraste de elevação, a personagem consegue ainda ter um tempo de reação para se recuperar ou evitar um grande impacto, o que reflete em posições de inversão corporal quase que forma parcial. Todavia, quando a disparidade entre as alturas entre terrenos é muito acentuada, é mais difícil a personagem evitar o desequilíbrio frente a um abismo e ela cai quase em queda livre, como o declínio de Keaton no poço do elevador em “The Goat”. Assim, as forças dinâmicas da gravidade podem fazer com que a personagem atinja uma posição invertida logo no começo da queda, naturalmente atingida devido à atuação da força gravitacional durante o movimento descendente e devido ao peso maior do tronco em comparação com os membros inferiores, caindo inversa e verticalmente para baixo durante toda a queda.



Figuras 135 e 136, respectivamente: cenas de “Three Ages” e “Battling Butler”. Fonte: captura de tela.

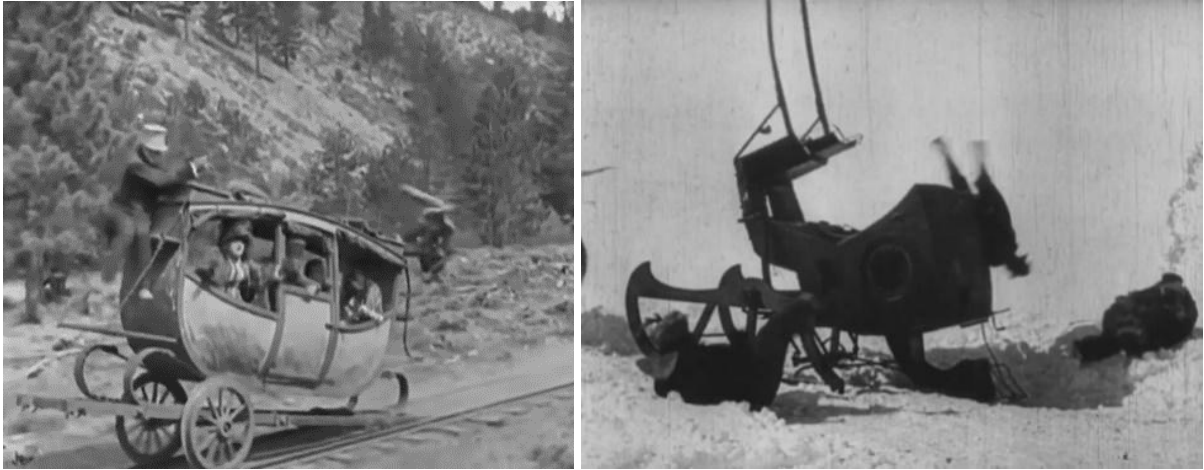
Entretanto, uma grande altura pode fazer com que o corpo rodopie espontaneamente em uma ou mais voltas no ar antes de atingir uma superfície. Este princípio é visto, por exemplo, nas provas da modalidade esportiva dos saltos ornamentais, cuja combinação do número de rotações e a posição do corpo pode interferir na natureza da precipitação. Voltas no ar podem fazer com que se ganhe tempo ou menor velocidade na queda, além de ser capaz de evitar uma queda frontal em decúbito ventral, mais arriscada, com o corpo no solo. Em “Three Ages”, Keaton cai do topo de um edifício ao tentar pular de um prédio a outro, fazendo o corpo girar em sua descida. Em “One Week”, Keaton abre uma porta do segundo andar da casa que não o

leva para um outro cômodo, mas sim que o conduz para o exterior da residência construída erroneamente, caindo de costas devido à ausência do piso (figura 137). De modo geral, a rotação do corpo na queda livre é facilitada se houver um impulso externo, como em “The Navigator”, que, após ser atingido por um projétil, um homem cai da proa do navio (figura 138); ou em “The Electric House”, em que Keaton desaba de uma janela em uma piscina devido a propulsão da escada rolante que opera alta velocidade. Desta forma, uma rotação durante a queda é facilitada devido a projeção do corpo em um vetor transversal no começo da queda.



Figuras 137 e 138, respectivamente: cenas de “One Week” e “The Navigator”. Fonte: captura de tela.

Dentre as circunstâncias de diferença de nivelamento, a inclinação de uma superfície é um dos fatores materiais mais potentes para o surgimento de corporeidades invertidas. O vetor oblíquo relativo à direção horizontal de uma superfície provoca uma alteração da projeção do corpo devido à mudança da atuação da força gravitacional sobre ele, fazendo a personagem passar a uma posição invertida, como em “My Wife’s Relations”, onde a cama que Keaton dorme cede do lado do tronco devido à fragilidade do objeto; ou cair para fora da estrutura que a abriga, como em “Our Hospitality”, onde uma personagem cai na água devido a declividade da canoa provocada pelo desnivelamento do terreno do rio; e em “Our Hospitality” e “The Frozen North”, em que um passageiro cai de uma carruagem que tende para trás devido a, respectivamente, soltura das rodas (figura 139) e ao excesso de peso aplicado na ponta do veículo (figura 140).



Figuras 139 e 140, respectivamente: cenas de “Our Hospitality” e “The Frozen North”. Fonte: captura de tela.

As condições terrenas inclinadas fazem com que a personagem, ao se deparar ou se inserir em uma estrutura inclinada, realize ações de queda através de rolamentos. Ao fugir de um grupo de policiais em “Cops”, Keaton sobe em uma grande prancha de madeira que atua como uma gangorra; para evitar que eles também consigam alcançá-la, ele utiliza a inclinação do objeto para rolar para trás e, assim, manter a extremidade oposta elevada. Em “The Goat”, a abertura da porta traseira de um caminhão atua como uma rampa, que faz com que os policiais dentro do veículo caiam e rolem sobre ela em direção a calçada. Em “The Paleface” e “Seven Chances” (figura 141), o grande declive de uma montanha faz com que Keaton, ao correr agilmente devido a fugas, adquira grande força cinética e gire ladeira abaixo em uma sequência de rotações. O corpo em movimento sucessivamente giratório em uma superfície oblíqua pode ser espetacularmente visto no *The Cooper's Hill Cheese Rolling and Wake*, um evento cultural tradicional britânico conhecido como “Corrida do Queijo”. Um queijo é lançado por um monte abaixo, onde os participantes, ao velozmente tentarem alcançá-lo para vencer a disputa, frequentemente caem descontrolados rolando de forma quase que natural (figura 142).



Figuras 141 e 142: as corporeidades invertidas são quase que espontaneamente atingidas em deslocamentos com grandes velocidades em terrenos com grande inclinação. À esquerda, cena de “Seven Chances”. Fonte: captura de tela. À direita, evento cultural britânico da Corrida do Queijo, em Gloucestershire, Inglaterra⁵⁷³.

Estruturas dinâmicas

O corpo pode ser levado a experimentar forçosamente uma inversão corporal em razão da movimentação de uma estrutura em que a personagem se encontra. Uma estrutura pode causar um corpo a transitar por uma configuração invertida devido a uma impulsão ou propulsão que o arremessa aos ares que o transforma em uma espécie de projétil ou objeto balístico. Estas situações de queda têm a presença de uma fase aérea precedente de ascensão, onde a personagem se eleva antes de se inverter o sentido da queda. A inversão, entretanto, pode se manifestar tanto na primeira quanto na segunda etapa. Em “Neighbors”, uma tábua de madeira presa a um espigão se prende acidentalmente no quadril de um homem em uma das pontas, e ao tender para o lado oposto, atua como uma gangorra e o lança em inversão com uma trajetória circular para o terreno do outro lado da cerca (figura 143). Em “The Scarecrow”, Keaton entra em uma máquina triturador de feno, sendo expulso aos ares através da força do tubo despejador. Um pano esticado é utilizado para impulsionar Keaton em “College” (figura 144) e em “The Paleface”, cuja flexibilidade do tecido dispara ele para cima, atingindo uma posição invertida. Uma superfície elástica, inclusive, permite um salto (e conseqüentemente, uma queda) de maior altura e tempo, potencializando o corpo a transitar uma inversão, aspecto que podemos visualizar na modalidade esportiva da Ginástica de Trampolim.



Figuras 143 e 144, respectivamente: cenas de “Neighbors” e “College”. Fonte: captura de tela.

⁵⁷³ <https://br.pinterest.com/pin/351562314631684047/>

Uma personagem também pode ser obrigada a experimentar uma inversão quando ela se encontra em uma estrutura que pode apresentar potencialmente a capacidade de inverter seu sentido e, com isso, a “levar” junto, como em “The Balloonatic”, onde ao remar uma canoa sem fundo, Keaton fica preso em uma inversão corporal com a virada do bote (figura 145). Há, portanto, um contraste entre um sistema móvel e o corpo, que, imóvel e fixo a ele, segue o fluxo do movimento circular do mecanismo e, conseqüentemente, inverte ou gire conjuntamente. Em “High Sign”, Keaton escapa de uma perseguição por uma madeira solta da parede que atua como uma gangorra, que, à medida que pende para o outro lado com ele agarrado a estrutura, faz com ele atinja uma inversão durante a contraversão da “passagem secreta” (figura 146). Em “Three Ages”, Keaton se prende a ponta de uma tubulação de chuva no exterior de um prédio, que ao se desprender, faz com ele caia junto experienciando uma inversão.



Figuras 145 e 146, respectivamente: cena de “The Balloonatic” e “High Sign”. Fonte: captura de tela.

Corporeidade invertida devido à alteração do estado de inércia

O corpo pode experimentar uma inversão devido a uma força de fator externo, objeto ou ser, que desencadeia uma mudança no seu estado de inércia. Em consonância com a lógica preconizada pela primeira lei de Newton⁵⁷⁴, um elemento exterior pode provocar uma alteração na aceleração corporal que modifica a sua tendência de permanecer parado ou em movimento. A influência vetorial contrária de algo de fora pode conduzir um corpo em repouso a se locomover, ou, sob outra via, forçar um corpo em deslocamento a parar. Como as modificações inerciais são através de mudanças repentinas e imprevisíveis de sentido ou velocidade, a reação

⁵⁷⁴ “Todo corpo continua em seu estado de repouso ou de movimento uniforme em uma linha reta, a menos que seja forçado a mudar aquele estado por forças aplicadas sobre ele”. In: NEWTON, ISAAC. The Principia. A new translation by I.B. Cohen and A. Whitman. University of California press: Berkeley, 1999.

física consequente da personagem pode se dar através de uma queda acrobática com a presença de uma corporeidade invertida.

Assim, episódios narrativos que apresentam um envolvimento da personagem com estruturas em movimento ilustram bem estes preceitos, como as já referenciadas escada rolante de “Eletric House”, a hélice do navio em “Daydreams”, o navio de “The Boat” e o submarino de “The Navigator”. Inclusive, meios de transporte “terrestres” ilustram bem os preceitos inerciais. Situações dramáticas em que o corpo se encontra em imobilidade e é submetido ao movimento são identificadas em “Sherlock Jr”, onde Keaton liga rapidamente os motores de um carro conversível devido a uma fuga, fazendo que a mulher que o acompanha, sentada em cima do banco do carona da frente, role para trás no assento posterior do automóvel (figura 147); e em “Steamboat Bill Jr”, quando Keaton despropositadamente aciona um alavanca que coloca o navio em movimento, fazendo-o atingir abruptamente outro barco à frente, gerando a queda de seus tripulantes (figura 148).



Figuras 147 e 148, respectivamente: cenas de “Sherlock Jr” e “Steamboat Bill Jr”. Fonte: captura de tela.

Cenários em que o corpo se encontra em movimento e é obrigado a parar incluem as cenas em “Seven Chances”, onde Keaton se envolve em um acidente quando o veículo que ele conduz colide com uma árvore; em “The Navigator”, onde Keaton se encontra no leme do navio que trafega continuamente, mas quando este colide com um banco de areia no fundo do mar, a embarcação freia bruscamente (figura 149); o choque entre dois compartimentos de trem que trilham em direções opostas faz com que ambos parem repentinamente e ocasionem quedas de seus passageiros em “The General”; em “Our Hospitality”, Keaton é arrastado por uma corda que o prende a um trem em movimento, mas quando este estaciona, o impulsiona à frente; e nas cenas em que as personagens abandonam carros em pleno deslocamento em “Steamboat Bill

Jr” e “Sherlock Jr” (figura 150). Nestas circunstâncias, o corpo humano aparentemente se encontra “estático”, entretanto, se localiza em estruturas que estão em locomoção; logo, está condicionado às leis físicas do comportamento dinâmico destes mecanismos, que exemplificam notoriamente o princípio de inércia ou a tendência do corpo de continuar em sua trajetória.



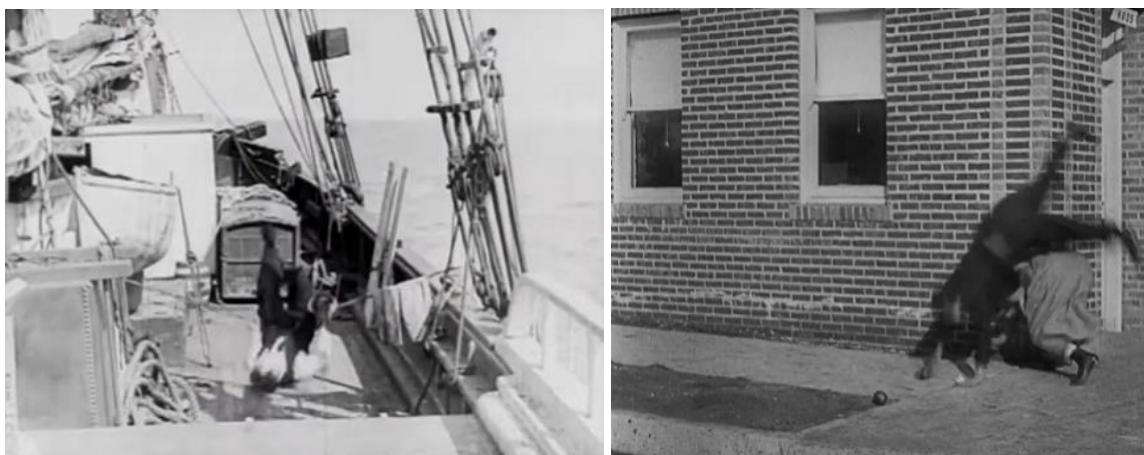
Figuras 149 e 150, respectivamente: cenas de “The Navigator” e “Sherlock Jr”. Fonte: captura de tela.

Desta forma, o elemento externo que força uma repentina e inesperada mudança na velocidade inercial de um corpo faz com que o tronco, o segmento corporal mais pesado, seja retraído para trás, quando acelerado (do repouso para movimento); ou projetado para frente, quando freado (em deslocamento para a imobilidade). Assim, a parte supostamente superior do corpo é forçada a uma dinâmica descendente que potencializa a emergência de uma corporeidade invertida.

Corporeidade invertida devido à colisão

Outra situação dramática em que a inversão corporal pode se manifestar quando o corpo é forçado a parar bruscamente é através da sua colisão com algum elemento material ou outra pessoa. Aqui, diferentemente das cenas anteriores, a personagem não se encontra em ou sobre uma estrutura, mas sim se desloca independentemente, como em uma caminhada ou corrida, até atingir abruptamente algo imóvel que a força a cair acrobaticamente. Em “The Love Nest”, Keaton corre pelo navio em fuga do capitão, mas uma corda estirada horizontalmente interrompe repentinamente seu percurso e o faz rodopiar em volta dela (figura 151); em “Steamboat Bill Jr”, um painel ilustrado com um rio confunde Keaton, que ao correr em direção a ele, se choca com a tela e o faz escorregar para baixo; e em “My Wife’s Relations” e em

“Three Ages”, Keaton colide com uma mulher (figura 152) e um guarda, respectivamente, fazendo que ele role para frente. Os impactos, geralmente frontais, também podem fazer com que o corpo rebata em sentido oposto, forçando violentamente um recuo, como quando Keaton, após ser conduzido por um policial na curva de uma esquina, não percebe ou se esquivava de um poste de rua, cujo choque o leva a cair para trás em “Neighbors”.



Figuras 151 e 152, respectivamente: cenas de “The Love Nest” e “My Wife’s Relations”. Fonte: captura de tela.

Geralmente, uma colisão com um obstáculo concreto cuja altura é aproximadamente similar à do quadril da personagem faz com o tronco se projete para frente ou para trás, o que força à uma consequente elevação dos membros inferiores e pode fazer com que o corpo gire quase que naturalmente por cima de objetos como, por exemplo, uma mesa em “Convict 13” (figura 153), “The High Sign” e “My Wife’s Relations”; uma cama, em “The High Sign” e “My Wife’s Relations”; a borda do barco em “The Love Nest” e “The Boat” (figura 154) ou a bancada de um bar em “Go West”. Aqui há uma destituição da sua função habitual dos utensílios, tornando-os em um obstáculo passível de ser transitado através de uma passagem acrobática.



Figuras 153 e 154, respectivamente: cenas de “Convict 13” e “The Boat”. Fonte: captura de tela.

Enquanto as quedas podem se embasar no fato da personagem colidir com algum obstáculo imóvel que cessa a sua trajetória, um outro fator externo que leva à inversão do corpo pode ser, de forma contrária, através do embate de um objeto em movimento de encontro a ela. Estas situações ocasionam um impacto contundente e potencialmente perigoso contra a personagem, como em cenas que envolvem ações como pancadas e batidas, por exemplo. Em “The Boat”, Keaton cai do barco devido ao tombamento de um funil do barco em cima de sua cabeça; em “Steamboat Bill Jr”, ao perseguir um carro, uma mala de desprende do veículo e acaba por esbarrar nas pernas em Keaton, que o faz rolar sobre ela (figura 155); em “The High Sign”, uma cama é empurrada e atinge um homem nas costas, que cai pela janela localizada à sua frente pelo impacto; e as aberturas de porta que ocasionam quedas para frente ou para trás em “The High Sign”, “Steamboat Bill Jr”, “College” e “My Wife’s Relations” (figura 156).



Figuras 155 e 156, respectivamente: cenas de “Steamboat Bill Jr” e “My Wife’s Relations”. Fonte: captura de tela.

As circunstâncias de objetos de encontro a personagem são comumente percebidas em ações de golpes por algum instrumento em tentativas de ataque oriunda de um confronto entre

duas personagens. Quedas que ocasionam inversões corporais podem ser consequências do impacto de um projétil arremessado ou disparado contra a personagem alvo, como o martelo em “Convict 13”, os fogos de artifício e a carga de canhão em “The Navigator” e o tijolo em “My Wife’s Relations” (figura 157). Inversões decorrentes de tiros de armas de fogo são visualizadas na disputa entre prisioneiros e guardas em uma cena de motim em “Convict 13” (figura 158); entretanto, o atingido em “The Love Nest” é o próprio homem que manipula o arpão para acertar uma baleia em alto mar, onde a força do tiro se volta contra ele e ele cai do navio em que se encontra.



Figuras 157 e 158, respectivamente: cenas de “My Wife’s Relations” e “Convict 13”. Fonte: captura de tela.

Uma queda com inversão pode ser oriunda de um embate físico onde a colisão ocorre por intermédio do manuseio de uma ferramenta: em “Three Ages”, Keaton é golpeado por uma clava⁵⁷⁵ primitiva (figura 159); em “Convict 13”, Keaton derruba os prisioneiros com o movimento giratório de uma corda com uma bola de reflexo de boxe na ponta, em uma espécie improvisada de boleadeira/funda⁵⁷⁶. Em “Neighbors”, Keaton é golpeado por uma tábua de madeira nas costas quando se encontra pendurado de cabeça para baixo em um varal de roupa, fazendo com ele gire uma volta inteira em torno do fio (figura 160). Inversões também são comuns em embate físico direto entre dois personagens, onde há uma manipulação do corpo um do outro⁵⁷⁷.

⁵⁷⁵ Uma clava é semelhante a um taco ou bastão de madeira, pedra ou metal que apresenta maior grossura em uma de suas extremidades.

⁵⁷⁶ Uma boleadeira é uma arma composta por uma pedra pesada e arredondada amarrada em uma ponta de uma corda, cujo golpe ocorre a partir de um lançamento giratório em torno de si.

⁵⁷⁷ Um aprofundamento específico do princípio agonístico dos movimentos acrobáticos consta no capítulo 3.



Figuras 159 e 160, respectivamente: cenas de “Three Ages” e “Neighbors”. Fonte: captura de tela.

Corporeidades invertidas devido a puxões

Enquanto um objeto pode ir de encontro a personagem, fazendo-a cair em um movimento acrobático, um elemento externo também pode puxar a personagem em direção a algum elemento material ou pessoa que provoca uma corporeidade invertida. O repuxo pode ser através dos braços de outra pessoa, como em “College”, em que Keaton, na tentativa de se salvar ao ser arremessado para cima por colegas, se agarra a uma mulher no segundo andar de um prédio, puxando-a para baixo e fazendo com que os dois caiam da sacada.

Entretanto, neste contexto, uma grande variedade de situações que envolvem cordas é comumente identificada. Estas podem ser puxadas por uma força humana, como em “Our Hospitality”, em que o homem que Keaton está ligado por um cordão cai do penhasco, levando-o junto para baixo; e o puxão da corda pelo tripulante que fica ocasionalmente presa ao tornozelo de Keaton faz com ele gire em “Steamboat Bill Jr” (figura 161). Os puxões também podem ser resultados de ação animal, como em “The Blacksmith”, “The Love Nest” e “Go West”, em que as rédeas do cavalo, o arpão preso à baleia e a coleira da vaca que Keaton segura (figura 162), respectivamente, são completamente estiradas devido aos seus rápidos afastamentos.



Figuras 161 e 162, respectivamente: cenas de “Steamboat Bill Jr” e “Go West”. Fonte: captura de tela.

Em “The Navigator”, na pressa ao pegar um machado, Keaton não percebe que este prendeu-se a uma corda, e quando se afasta, ela se estira completamente, ocasiona uma brusca queda (figura 163). No treino de atletismo em “College”, Keaton pratica lançamento de martelo, girando-o sobre o corpo, mas no momento do arremesso, ele não se desvencilha do pesado objeto e este acaba levando-o junto (figura 164). Em “Sherlock Jr”, Keaton interrompe uma partida de cabo de guerra, atravessando o meio da divisão das equipes com uma moto em alta velocidade, fazendo que todos sejam puxados e caiam, acabando com a atividade de lazer.



Figuras 163 e 164, respectivamente: cenas de “The Navigator” e “College”. Fonte: captura de tela.

Puxadas através de cordões de pescaria também são habituais e aparecem em “Hard Luck”, onde a captura de um grande peixe projeta Keaton em direção ao lago; em “Daydreams”, onde Keaton é fispado pela calça por um pescador após cair em um rio (figura 165); em “The Balloonatic”, em que Keaton se prende à própria parte traseira da roupa ao exagerar na jogada da vara de pescar para trás; e em “The Frozen North”, onde os fios de pesca de dois homens

que pescam de costas um para o outro se entrelaçam e a puxada de Keaton faz o outro cair no buraco da água congelada (figura 166).



Figuras 165 e 166, respectivamente: cenas de “Daydreams” e “The Frozen North”. Fonte: captura de tela.

Corporeidade invertida enquanto aprisionamento

Uma corporeidade invertida pode aparecer quando uma personagem fica presa ou pendurada em algum lugar ou por algum objeto. Aqui, a personagem fica fixa ou suspensa em um objeto ou estrutura que confere uma desvantagem em um conflito. Em “Convict 13”, Keaton prende o pé de um prisioneiro que o persegue na corda da forca, que, com a abertura da porta abaixo, fica suspenso de cabeça para baixo (figura 167). Em “The Balloonatic”, Keaton fica pendurado em um galho no alto de uma árvore após a queda do balão a gás em que navegava. Em “Neighbors”, Keaton é absurdamente preso em um fio pelos pés com prendedores de roupas pelo pai revoltado de sua pretendente (figura 168).



Figuras 167 e 168, respectivamente: cenas de “Convict 13” e “Neighbors”. Fonte: captura de tela.

Nestas situações, a personagem também pode se enterrar ou soterrar em algum lugar em posição invertida quando já cai inversamente com grande impacto em um solo que atola a parte superior do corpo. Isto ocasiona em uma limitação de movimento e ela não consegue sair desta circunstância de forma autônoma. Em “Neighbors”, ele fica aprisionado após cair dentro de um barril de madeira e, quando o tonel é retirado, ele continua atolado com a cabeça dentro da terra lamacenta (figura 169). Ele também fica com a cabeça cravada na areia da área de aterrissagem após uma queda de um mergulho de cabeça na prática de salto em altura em “College” (figura 170).



Figuras 169 e 170, respectivamente: cenas de “Neighbors” e “College”. Fonte: captura de tela.

A personagem também pode encontrar na suspensão do corpo em posição invertida a solução alternativa e eficiente para se salvar ou resgatar outra pessoa. Em “Steamboat Bill Jr”, a calça de Keaton fica presa ao fechar a grade da cela da prisão e, para alcançar a chave adiante no chão, a solução mais viável que ele encontra é projetar o seu tronco em direção a ela, levando-o a ficar em inversão sobre os apoios das mãos (figura 171). Em “Hard Luck”, Keaton se encontra pendurado em um fio e, para alcançar o cavalo que passa embaixo dele, ele se porta em inversão para diminuir a distância entre ele e o animal e, conseqüentemente, diminuir a chance de errar a pontaria. Para salvar uma mulher da queda de uma cachoeira em “Our Hospitality”, Keaton amarra uma corda em torno de seu quadril e, no momento da queda, consegue agarrá-la em um apoio mão à mão (em um truque similar ao executado no trapézio circense), assim, o resgate é feito com o corpo em inversão (figura 172).



Figuras 171 e 172, respectivamente: cenas de “Steamboat Bill Jr” e “Our Hospitality”. Fonte: captura de tela.

Corporeidade invertida como escorregamento

Uma corporeidade invertida pode ser experienciada em ações como escorregar ou deslizar. Estas circunstâncias causam um desequilíbrio corporal repentino sob a atuação do próprio peso que, por sua vez, ocasiona acidentalmente em uma queda. Uma escorregada pressupõe uma ação súbita, de tempo breve e um deslocamento de pequena distância. Ela pode acontecer quando a personagem pisa em algum objeto que resvala, como quando Keaton escorrega em uma casca de banana em “Sherlock Jr” (figura 173); ou por uma superfície lisa ou molhada que oferece pouco atrito, como o chão coberto de neve em “The Frozen North” (figura 174) ou o tronco molhado pela chuva em “The General”.



Figuras 173 e 174, respectivamente: cenas de “Sherlock Jr” e “The Frozen North”. Fonte: captura de tela.

Uma personagem também pode deslizar ao longo da superfície de uma estrutura em formato inclinado, que atua como uma passagem entre um espaço e outro, como a rampa de

“The Haunted House” e os corrimões das escadas que levam Keaton para um andar inferior em “Neighbors” e “The Electric House” (figuras 175 e 176, respectivamente); e um funil de navio que Keaton inclina para liberar o filho preso dentro dele em “The Boat”. Uma deslizada pressupõe uma ação razoavelmente mais lenta, de tempo mais longo e um deslocamento de maior distância. A ação mais habitual, mesmo em um escorregador de um parque infantil, é deslizar dianteiramente com as pernas, e não com o tronco, em posição invertida. Esta oposição da lógica de uso do objeto confere maior risco, contudo, mais criatividade à ação.



Figuras 175 e 176, respectivamente: cenas de “Neighbors” e “The Electric House”. Fonte: captura de tela.

Corporeidade invertida como derrapagem

Outra ação que se assemelha a um deslizamento e um movimento desgovernado em que pode aparecer corporeidades invertidas é na ação de derrapar. Enquanto um ato de escorregar ou deslizar apresenta uma aceleração constante ou crescente de um corpo e uma variação de velocidade progressiva devido ao declive da superfície, a derrapagem contém uma desaceleração ao longo do movimento, que evidencia a atuação do atrito com a superfície, e conduz o corpo gradualmente a um estado de imobilidade. Desta maneira, esta dinâmica ocorre após e ao final de um movimento deslizante e destaca um conflito entre a pretensão da personagem de parar e da força da inércia, que intenta permanecer com o corpo em movimento. Em “The Blacksmith”, Keaton é arrastado pelo chão por um cavalo que corre em alta velocidade e, ao soltar as rédeas, ainda continua em deslocamento durante uma distância relativa, derrapando devido ao solo cheio de poeira (figura 177). Em “The Playhouse”, Keaton é arremessado do palco devido à queda da estrutura cenográfica, derrapando até a saída do teatro (figura 178).



Figuras 177 e 178, respectivamente: cenas de “The Blacksmith” e “The Playhouse”. Fonte: captura de tela.

Aqui, o movimento mais comum é as pernas responderem passivamente ao continuar em movimento, erguendo-se acima do tronco e em direção para frente. Isto causa muitas vezes posições invertidas de paradas de ombro laterais com uma curvatura em arco da coluna em direção a trajetória na qual a personagem se deslocava anteriormente, como se ela continuasse a ser “puxada” pelos pés. Nestas situações, o ator confere um destaque à posição invertida pois a pose é sustentada por um dado momento. Em “The Goat”, Keaton, para fugir dos policiais, agarra um carro que se coloca em movimento e o arrasta pelo chão, até ele desvencilhar do veículo (figura 179). Em “Steamboat Bill Jr”, um forte vento o faz derrapar ao longo da rua (figura 180). Apesar de o movimento ascendente das pernas ser lento, a sua volta ao chão pode ter uma natureza brusca, criando uma oposição que destaca a quebra da influência inercial sobre o corpo.



Figuras 179 e 180, respectivamente: cenas de “The Goat” e “Steamboat Bill Jr”. Fonte: captura de tela.

Neste subcapítulo, vimos que as ações atonais de queda de Keaton podem ser divididas entre ativas e passivas em função de sua provocação voluntária ou involuntária, respectivamente. As quedas ativas podem ser relacionadas, portanto, às ações de ultrapassagem, escalada ou de mergulho. As corporeidades invertidas nas ultrapassagens de um obstáculo podem ter o mero intuito de sobrepujar um impedimento que se apresenta ao longo do caminho, mas são comumente associadas a situações dramáticas de perseguições sob a justificativa de fugir agilmente de algo ou alguém e em entradas e saídas de lugar a outro. Os rolamentos são os movimentos acrobáticos associados a esta ação, que permitem uma eficácia da dinâmica do deslocamento horizontal e na restituição da posição em pé. Os rolos podem estar em contato ou não com a superfície transpassada. As ultrapassagens de maior altura podem ser feitas eficientemente através dos movimentos de inversão como o *Fosbury Flop* no salto em altura ou com o auxílio de um objeto como sarrafo como no salto com vara. As escaladas com o corpo em inversão acontecem em uma locomoção vertical e quando os membros inferiores auxiliam na transposição ascendente do corpo. O movimento do *pullover* é um dos exemplos de movimento, que permite uma rotação corporal sobre o objeto de sustentação. Os mergulhos são lançamentos do corpo para baixo, cuja inversão corporal está relacionada aos mergulhos “de cabeça” ou “de ponta”. Podem ser utilizados a partir de contextos em que a entrada em um meio líquido atua com o propósito de lazer, pescar, fugir, perseguir ou salvar.

As quedas passivas representam o maior escopo das ações de quedas nas produções de Keaton. As corporeidades invertidas podem ser associadas a situações de desorientação a partir de um corpo ébrio, atordoado, tonto ou adormecido; de susto provocado por uma reação de estímulo sonoro, visual ou de toque; aplicação de força desproporcional a partir de impulso desmedido sobre algo ou falha em relação a mira. As quedas podem ser oriundas de intervenção exterior, provocadas por uma variação de espaço ou alteração do estado de inércia. A variação do espaço pode ter origem da transformação da superfície de apoio, na diferença de nivelamento e inclinação ou na dinamicidade de uma estrutura. As quedas a partir de uma alteração do estado de inércia pode acelerar ou parar o corpo através de ações como colidir, puxar, escorregar ou derrapar. As quedas passivas são, portanto, uma reação física de submissão a uma mudança inesperada, imprevisível ou descontrolada do equilíbrio e estabilidade corporal.

Analisamos até este ponto os movimentos de queda onde a inversão do corpo é visualizada *durante* o ato de cair propriamente dito. Entretanto, o que ocorre com o corpo depois de uma queda? Esta proposta de observação é igualmente interessante de examinar pois pode esconder certos princípios narrativos implícitos. Posterior à uma queda, é habitual que o impacto com a superfície cesse o movimento descendente resultado da perda momentânea de

desequilíbrio e o corpo se abandone ao chão de forma sentada ou estirada horizontalmente. Contudo, os movimentos acrobáticos podem se manifestar *após* a personagem cair, como uma consequência direta da queda. Após as quedas, os movimentos acrobáticos podem cumprir um papel na narrativa como extensão do movimento, amortecimento da queda e restituição da posição em pé.

Extensão do movimento

As corporeidades invertidas seguidas de queda contribuem dramaticamente à narrativa enquanto uma forma de extensão da própria ação de cair. Elas conferem uma sensação análoga aos preceitos da Física relacionadas à Acústica, como de *repercussão*, que trata da influência ou impacto de um som sobre algo ou pessoa; de *reverberação*, que se refere à persistência de onda sonora em um espaço após terminado a vibração da fonte que lhe deu origem; e de *ressonância*, que diz respeito à propriedade de aumentar a duração ou intensidade do som. Isso demonstra que as leis físicas de força vetorial ainda atuam na personagem mesmo após a queda e auxiliam a visualizar as invisíveis forças de inércia do movimento. Dado a tendência geral do corpo se fechar no momento do declínio, pode refletir em um movimento giratório seguinte quase que natural do corpo. Um rolamento subsequente à queda, por exemplo, atua então como um duplo do movimento de queda da personagem, prolongando e magnificando o efeito cênico de ênfase na ação.

Diferentes tipos de inversão corporal empregados no movimento do ator após a queda conferem distintas formas de interpretar o ato de cair precedente, o que acrescenta um colorido à ele e uma camada a mais de leitura à ação. Uma inversão parcial pode ser visualizada quando, por exemplo, a personagem cai de costas e os membros inferiores são ricocheteados para o alto e para atrás, em uma configuração física que se assemelha à posição da vela; como após o impacto de uma tábua de madeira na cabeça de uma personagem em “Neighbors” (figura 181). Se a personagem cai para frente, semelhantemente as pernas sobem, no entanto se direcionam para frente, o que ocasiona em um arqueamento da coluna; como depois dos tropeços em “Hard Luck” e em “The Paleface” (figura 182). Se a personagem tentar “frear” o corpo depois da queda, parando na metade de um giro iminente, ela estaciona em uma inversão como nas paradas de ombro; as ações de derrapagem evidenciam bem este fenômeno.



Figuras 181 e 182, respectivamente: cenas de “Neighbors” e “The Paleface”. Fonte: captura de tela.

Já em relação aos rolamentos seguidos de quedas, o fator quantitativo é o que determina o grau dramático da ação. Um rolo em si já denota uma aplicação de força, potência ou aceleração de grande magnitude sobre o desequilíbrio da personagem, como os rolos para trás quando Keaton cai do cavalo em movimento em “Our Hospitality”, da janela em “The Goat”, das costas de um homem deitado quando este levanta em “The Scarecrow”, de diferentes níveis de pavimentos em “One Week”, “The Haunted House”, “The High Sign” e “Three Ages” (figura 183) ou quando entra em grande velocidade no cômodo em “College” (figura 184); ou rolos para frente, após Keaton desequilibrar de uma corrida na partida de baseball em “College” ou deslizar pela rampa e gangorra em “The Haunted House” e “The High Sign”, respectivamente. Dois rolos em sequência depois de uma queda serão como uma hipérbole dramática deste princípio, como visto em “Convict 13” após Keaton receber um soco no rosto da figura vilanesca do detento da prisão.



Figuras 183 e 184, respectivamente: cenas de “Three Ages” e College”. Fonte: captura de tela.

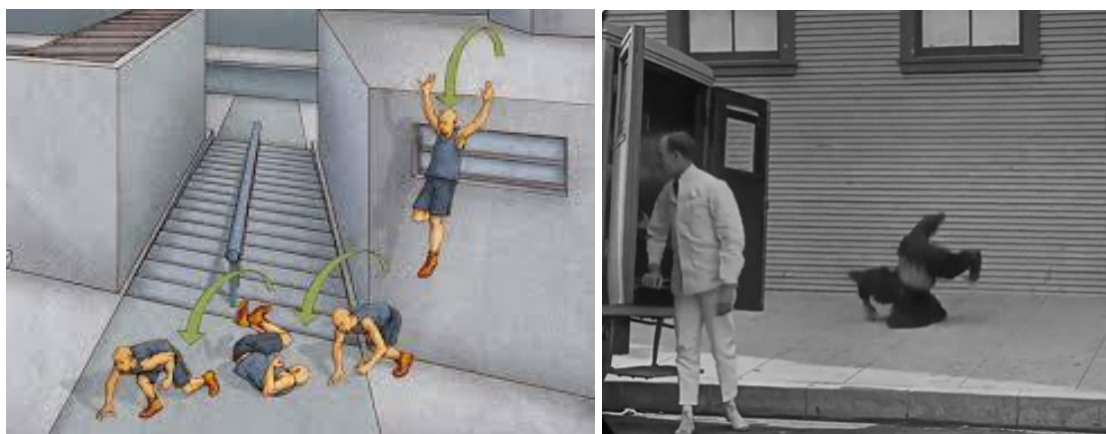
Corporeidade invertida como amortecimento do movimento

Os rolos após as quedas podem cumprir uma função tácita de amortecimento da queda, conferindo ao movimento acrobático um aspecto somático à ação decadente. Devido a sua natureza de risco, as quedas, mesmo as mais simples, podem ocasionar lesões ao corpo se executadas sem os seus devidos cuidados. Os rolamentos podem evitar estes danos principalmente com quedas de altura relativamente altas, princípio que podemos encontrar na prática corporal do *parkour*. Os rolos após uma queda são indicados como forma de absorver, com segurança, o grande impacto das articulações que a queda ao chão ocasiona. Visto o grande ganho de energia na fase de deslizamento, a recepção ao solo de uma queda neste esporte é aconselhado cair com as duas mãos em conjunto (ou imediatamente depois) às pernas com os joelhos significativamente flexionados. Esta configuração física em quatro apoios arqueta uma área larga que distribui melhor as forças do choque, retirando a pressão exclusiva dos membros inferiores e dissipando a energia vertical do embate em horizontal.

Em uma posição que se assemelha a um agachamento, o corpo mantém a integridade física ao mesmo tempo que já se encontra preparado e naturalmente direcionado para executar os *roulades* (“rolos”, na nomenclatura oficial francesa), visto que a parte frontal do corpo se inclina para frente. Esta é uma técnica reativa, visto que a aterrissagem é feita com as solas dos pés e o contato com a área de chegada é breve para logo impulsionar o corpo para frente para o próximo movimento. Os rolos após uma queda, portanto, são vistos nesta modalidade como uma continuação natural da aterrissagem. É durante o movimento acrobático que se pode obter o controle da velocidade e da força, permitindo uma rápida recuperação do equilíbrio e da posição em pé. Isto confere uma vantagem ao atleta de permanecer com uma dinamicidade constante no seu percurso, visto que a agilidade, ritmo e fluência são elementos que compõem os critérios basilares da modalidade. Desta forma, a execução de rolos era presente na *Commedia dell'arte* com este princípio, visto que a máscara do Arlequino, dado a sua intensa vitalidade e energia, nunca cessa de se movimentar e contém grande resiliência nas suas quedas.

O rolo do *Parkour*, também conhecido como *PK roll*, é caracterizado por ser um rolamento para frente executado de forma lateral (*shoulder roll*), onde o giro através do tronco ocorre em diagonal, partindo do ombro até o quadril do lado oposto (figura 185). Este movimento rotacional é muito semelhante ao *kaiten* ou *ukemi* usado em práticas de luta como o judô, *jujutsu*, *aikido*, etc; e diferente do rolo da ginástica, em que se rola diretamente sobre a coluna. A lateralidade do movimento foi adotada devido à prática dos rolos no *parkour*, geralmente realizado em um espaço aberto e público, serem feitos em superfícies duras como a

grama ou o asfalto. Assim, esta técnica confere maior segurança, de modo a poupar o pescoço e coluna de qualquer impacto com o solo. O rolo pode ser feito para ambos os lados, visto que em caso de quedas nem sempre é possível escolher para que lado rolar. Em caso de um rolo para o lado direito, a mão esquerda serve como apoio no chão, ao mesmo tempo em que se envolve o ombro direito para ir em direção ao chão e rolar, conferindo estabilidade. Keaton usa estes movimentos em “The Goat”, por exemplo, após cair da janela de um andar alto de um prédio (figura 186).



Figuras 185 e 186: à esquerda, rolamento para frente lateral típico do *parkour*⁵⁷⁸, mesmo movimento por Keaton em “The Goat”, à direita. Fonte: captura de tela.

O princípio de amortecimento de queda cumpre um propósito majoritariamente em termos de camada de trabalho do ator, pois esta dificilmente é uma consciência e sabedoria pertencente à personagem quando esta sofre uma queda. A absorção do impacto de cair é uma arte secreta do ator-acrobata e uma especialidade dos cômicos, como o típico truque clownesco de colocar disfarçadamente a mão um momento antes no lugar em que a cabeça atinge uma superfície como uma mesa ou os figurinos bem almofadados das figuras bufanescas. Em relação a sua técnica, por exemplo, Keaton afirmou que era uma habilidade cujo segredo estava em pousar suavemente, amortecer a queda com o pé ou a mão; e que ainda havia quedas que exigiam a contração e outras o relaxamento de certos fragmentos do corpo⁵⁷⁹. Assim como na técnica do Mimo Corpóreo, em que há uma inversão das leis das dinâmicas físicas para criar uma ilusão com objeto imaginário (na ação de empurrar um objeto, por exemplo, o peso do corpo firma-se sobre a perna posterior, enquanto que, sem a presença do objeto concreto, a tensão passa para a perna anterior), o ator não cai primeiro com o tronco, como habitualmente;

⁵⁷⁸ <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-parkour-2>

⁵⁷⁹ KEATON, Buster; SAMUELS, Charles. My wonderful world of slapstick. New York: Doubleday & Company, 1960, p. 26.

a queda inicia com um forte chute pelo calcanhar, que ocasiona em um giro do corpo sobre o eixo vertical e, portanto, em uma inversão. O risco das quedas acrobáticas é inevitável, portanto, o amortecimento seguro é necessário. Se uma posição ou movimento de atenuação da queda é uma dinâmica que é obrigatoriamente inclusa na ação acrobática, o acrobata possui duas escolhas: tentar “esconder” a artimanha ou conferir uma justificativa narrativa à ela (que acredito que seja mais interessante para o ator-acrobata). A periculosidade dos movimentos acrobáticos é inegável na performance do ator, mas para a personagem, geralmente ingênua, estes muitas vezes têm natureza involuntária e surpreendente. Quando a personagem de Keaton corta a madeira que atua como sua fonte de sustentação em “One Week”, ela não é consciente do risco de sua ação, mas instaura uma expectativa de queda para o espectador. Se tal situação ocorresse com uma pessoa na vida “real”, a queda poderia ocasionar grave lesão, mas o ator encontra-se preparado para a queda iminente e planejada.

Assim, uma capacidade impressionante de Keaton, assim como outros atores de cinema mudo, é de estar com um corpo plenamente decidido para não transpassar fisicamente nenhuma hesitação premeditada. Em “Hard Luck”, por exemplo, o carro que Keaton está prestes a se apoiar com a mão arranca rapidamente, ocasionando uma queda sem que seu corpo aparente nenhum estado receoso. Um preciso senso de *timing* também é requerido do ator, para calcular o impulso de um salto na hora certa ou reagir prontamente a um soco, por exemplo, cujas reações retardadas romperia com uma aparente veracidade. Desta forma, na situação acrobática existe uma relação paradoxal entre a interpretação do ator e o comportamento da personagem, onde o ator possui certo domínio mesmo quando tem a intenção de expressar fragilidade, passividade, desorientação ou falha, por exemplo. Para chegar a um tal nível de comprometimento físico e justificar tal gesto narrativamente, é preciso, portanto, uma carga emotiva extraordinária e, ao mesmo tempo, um perfeito *savoir-faire* técnico⁵⁸⁰. Isto exemplifica perfeitamente que, para o ator-acrobata, ao mesmo tempo intérprete e atleta, um aspecto não há mais importância do que o outro, e o ofício se baseia justamente no equilíbrio aparentemente paradoxal das duas partes.

Recuperação da posição ortostática

Uma corporeidade invertida pode servir também a um propósito de restituição de equilíbrio ou recuperação da posição em pé. Após uma queda, a personagem pode se servir de

⁵⁸⁰ LECOQ, Jacques. O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010, p. 177.

uma ação acrobática como a forma mais rápida, fácil ou eficiente para voltar à posição vertical. A diferença para a função de extensão de movimento, baseada em uma continuidade do movimento de cair, é que aqui a personagem realiza um rolamento após uma certa estabilidade ou até mesmo para outra direção da dinâmica inercial da queda. Quando se encontra estirada no chão, ela pode encontrar em um movimento de jogada das pernas para trás, que conduz a um giro de costas, uma maior acessibilidade para restabelecer uma postura ortostática: em uma cena típica da *Commedia dell'arte* conhecida como “*lazzo* do besouro”, por exemplo, Pantalone cai de costas ao ouvir más notícias (geralmente de cunho financeiro). Assim como o inseto, ele permanece deitado de barriga para cima e agitando os membros para alto em tentativas sucessivas e falhas de endireitar-se⁵⁸¹. Dado o seu físico baseado em uma movimentação lenta e pesada, a solução mais viável para erguer-se, portanto, é ser virado para trás do que ser puxado diretamente pelos braços.

As personagens de Keaton, por sua via, possuem uma maleabilidade física de grande amplitude que permite uma descomplicada passagem por uma posição invertida enquanto um artifício para o restabelecimento ágil da estabilidade corporal ereta, como após as quedas de um cavalo em movimento em “The Scarecrow”, de cima das costas de um homem em “The High Sign” e do poço de elevador em “The Goat”. O rolo para trás é o movimento mais comum para cumprir esta função, mais especificamente de forma lateral (para o lado direito ou esquerdo), pois o giro do corpo em cima do ombro, e não da coluna vertebral, não necessita de muito esforço para completá-lo, o que confere também um aspecto somático maior. Os joelhos logo encontram o chão, sendo um atalho para a posição ajoelhada que dá caminho para erguer-se.

Podemos concluir, portanto, que um princípio em comum utilizado pelas figuras do clown na linguagem clownesca, da máscara do Arlequino do estilo da *Commedia dell'arte* e de Buster Keaton no gênero do cinema mudo é a linguagem da comicidade física, onde o corpo é o elemento protagonista na proposição de uma experiência que tende à provocação do riso e de diversão do espectador. Os movimentos acrobáticos, portanto, são inseridos comumente associados a uma natureza ridícula e justificados principalmente pela instauração de uma camada cômica à situação cênica. É muito recorrente assistir um número de clown ou de bufão e presenciar, por exemplo, uma série de tombos e cascatas⁵⁸² dados pela personagem. Mas o que neste contexto torna os movimentos acrobáticos, mais especificamente as quedas, tão risíveis?

⁵⁸¹ RUDLIN, J. *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*. London: Routledge, 1994, p. 94.

⁵⁸² Técnica dos palhaços para realizar as suas quedas, como quedas de cadeiras, tropeções e escorregões.

Este efeito cênico pode ser oriundo de um aspecto de surpresa, devido à imprevisibilidade de determinada atitude em relação ao meio físico. A qualidade súbita do movimento também confere uma atmosfera inesperada e conduz a uma quebra de expectativa do curso de uma ação. Entretanto, não é somente a mudança repentina de atitude que faz rir, mas sim o que há de involuntário e que confere uma impressão de “falta de jeito”⁵⁸³. O largo distanciamento da natureza cotidiana dos movimentos acrobáticos que contém inversão corporal ainda aciona um comportamento considerado incongruente, incoerente, inusitado, inabitual, ilógico e excêntrico. Estas formas de agir diferentes ou absurdas provocam estranheza e desentendimento ao olhar do público, que, por sua vez, podem despertar curiosidade e uma imediata sensação jocosa pelo não comprometimento com certa seriedade e rigidez do plano da vida real. Desta forma, todas estas impressões de um movimento descendente imprevisível, involuntário, súbito, incongruente, incoerente, inusitado e excêntrico podem compor um senso de humor inerente às ações acrobáticas. Entretanto, estas qualidades do movimento físico de cair propriamente dito seriam como uma primeira camada do cômico, pois esta instabilidade significa também uma quebra de paradigmas, visto que a verticalidade dialoga relevante e metaforicamente com o senso de dignidade. A essência da piada relacionada a uma queda tem geralmente grande chance de garantir gargalhadas do público, se aproximando de ser universalmente certa e eficiente.

A maneira pela qual o ator reage frente à queda também é um fator que contribui na função cômica. O elemento que mais fornece uma característica risível em uma situação infeliz é a expressão facial das personagens, cujo infortúnio funciona como um gatilho específico para a sensação de diversão que os espectadores costumam experimentar quando alguém cai, por exemplo. Se as personagens exibirem em seus rostos certa perplexidade, uma reação natural esperada será geralmente de riso; mas se elas expressarem dor ou raiva, o observador pode ser tomado proeminentemente por uma angústia, simpatia ou solidariedade, o que impede a risada⁵⁸⁴. Desta forma, a expressão impassível e neutra de Keaton frente às ações acrobáticas garante um efeito cômico eficaz, fundamentado na relação paradoxal entre as intensas ações em seu corpo e sua serena reação em seu semblante. Entretanto, a expressão facial não é o que sustenta unicamente o efeito cômico, mas também a forma como Keaton executa os movimentos acrobáticos integralmente com seu corpo, se utilizando da técnica para,

⁵⁸³ BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900). Paris, P.U.F., coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1967, p. 29.

⁵⁸⁴ MANFREDI, M., ADORNI, R. & PROVERBIO, A. M. Why do we laugh at misfortunes? An electrophysiological exploration of comic situation processing. *Neuropsychologia*, 61, 2014, p. 326.

contraditoriamente, expressar uma ingenuidade, passividade, espontaneidade ou descontrole. Isto aproxima a imaginação do espectador da situação ao oferecer um vislumbre ou prelúdio de que, se ele estivesse naquela situação, teria chances de acontecer a mesma gafe.

Outro elemento que confere uma dinâmica com nuance irrisória nas figuras clownescas, arlequinas e keatonianas é a relação aparentemente incoerente entre uma pessoa adulta e sua personalidade exageradamente ingênua e inocente e um corpo maleável e flexível, que conferem uma jovialidade e ludicidade essencialmente infantil. O figurino e o cenário também auxiliam na percepção pitoresca a partir de uma ideia de contradição, onde a vestimenta formal portada pela personagem, o local realista e a situação cotidiana criam um quadro aparentemente trivial e seriam as últimas instâncias para expectativa de um comportamento anormal ou inadequado. Entretanto, estas personagens são inseridas justamente em papéis sociais e em situações rotineiras facilmente identificados pelo público para que se possam revelar, com mais propriedade e minúcia, os cômicos que vivem escondidos na sociedade⁵⁸⁵. Assim, seus traços e comportamentos ingênuos ou malandros podem aparecer mais natural e intensamente, pois as ações habituais têm uma base mais concreta para que se possa destoá-la e invertê-la. Desta forma, a comicidade está muito embasada na instauração de relação entre oposições e seus paradoxos.

Como o plano cômico é primordial nas obras de Keaton, a dimensão narrativa possui uma baixa significância temática, principalmente nos curtas-metragens, onde um grande contexto de uma situação é armado como uma desculpa para a eficiência de um pequeno efeito risível⁵⁸⁶. Sendo considerada uma forma de comicidade primordialmente visual e cinética, a natureza das produções do cinema mudo de Keaton se aproxima do gênero *slapstick* (pastelão)⁵⁸⁷. Caracterizada como uma comédia em ritmo acelerado, é baseada em eventos robustos e hiperbolizados do mundo real⁵⁸⁸ e com ações deliberadamente desajeitadas, barulhentas, infelizes, malucas e embaraçosas. Próximo da farsa, os efeitos risíveis surgem a partir de uma atmosfera de caos, instaurado a partir de ações situacionais que possuem como ingredientes potenciais os tombos, encontros físicos, adereços, armadilhas, truques, tropeços,

⁵⁸⁵ BRONDANI, Joice Aglae. Clown, absurdo e encenação: processos de montagem dos espetáculos “godô”, “trattoria” e “joguete”. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro/Escola de Dança, 2006, p. 51.

⁵⁸⁶ COËGNARTS, Maarten; KRAVANJA, Peter. Metaphors in Buster Keaton’s short films. *Image & Narrative* 13, n. 2, 2012, p. 144.

⁵⁸⁷ O gênero da comédia pastelão foi raramente considerado detalhadamente pela academia, sendo visto como uma forma mais baixa de comédia, inculco e sem mérito intelectual que dificilmente merece uma consideração séria, o que reflete em sua baixa produção textual e até mesmo em sua definição conceitual.

⁵⁸⁸ DENNET, D., HURLEY, M. M. & ADAMS, R. G. *Inside jokes: using humour to reverse engineer the mind*. MIT Press, 2011.

arremessos de objetos (frequentemente comida, especialmente tortas), vulgaridade, vitimização e, claro, movimentos acrobáticos.

Desta forma, a violência física é um dos elementos principais - ou pelo menos a paródia dela, visto que a impressão de dor é mais cômica do que a exposição à dor real, como visto na situação mestre-servo de Pantalone e Arlequino. O termo *slapstick*, inclusive, deriva-se da tradução inglesa de *battacchio*, o termo italiano para descrever o bastão carregado por Arlequino. Este era composto por dois pedaços finos de madeira, mantidos separados por um cabo, que eram batidos um contra o outro no momento do impacto quando um golpe era irrompido. Quando Arlequino esmurrava uma pessoa ou era espancado, o instrumento então emitia-se um som satisfatoriamente alto, sem realmente infligir dor. Desta forma, a trilha sonora, como percebida nas produções de cinema mudo, contribui muito na pontuação das ações acrobáticas, como um solavanco (baque) grave em golpes súbitos e pesados, um assobio agudo em saltos leves e ágeis ou um prato estridente para acentuar uma sensação de tontura.

O *slapstick* e a *Commedia dell'arte* utilizam circunstâncias cômicas em padrões de repetição não somente dentro de uma mesma peça, mas entre as diferentes produções. Desta forma, uma ação acrobática pode ser lida como um elemento que atua como uma *gag*. Descrita como uma “acrobacia”, manobra, proeza, façanha ou artimanha, é um ato independente com função essencialmente excitante ou risível. É uma descoberta repentina e imprevista, uma espécie de guincho, espasmo ou ruptura entre a realidade e a sua interpretação através de um desenvolvimento equívoco de imagens em movimento⁵⁸⁹. Abordo aqui a *gag* como *gag* visual (ou *sight gag*), visto que esta se difere substancialmente da *gag* falada. Enquanto esta última quase sempre exige uma interpretação após a piada (uma construção mental e linguística), o significado da primeira é apresentado simultaneamente com o curso das imagens, compreendendo-a de forma imanente e direta⁵⁹⁰. Não se trata de mitificar a visualidade da *gag*, porque há muitos exemplos que foram criados conjuntamente com o som ou combinados com diálogos; mas destaco o poder visual, que pode coexistir com palavras, mas nunca ser restringido por elas. Para além disso, os movimentos acrobáticos são essencialmente corporais e uma das proposições de uma *gag* visual é o de ser o mais divertido possível fisicamente, sem a ajuda ou impedimento das palavras⁵⁹¹.

⁵⁸⁹ GARIN, Manuel. El gag visual: de Buster Keaton a Super Mario. Ediciones Cátedra, 2014, p. 9.

⁵⁹⁰ CARROLL, Noël. Notes on the Sight Gag. In: HORTON, A. (ed.). Comedy/Cinema/Theory. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 27.

⁵⁹¹ AGEE, James. Comedy's Greatest Era. In: Film Writing and Selected Journalism. New York: The Library of America, 2005, pág. 10.

A *gag* é geralmente usada indiscriminadamente para descrever qualquer coisa engraçada, mas que, apesar de sua recorrência e modelo, possui uma estrutura bastante simples que permite variações quase infinitas. Desta forma, não é incomum encontrar, nas produções de Keaton, semelhantes movimentos acrobáticos utilizados em diferentes contextos. Utilizadas mais habitualmente nos curtas-metragens, que são mais próximos da linguagem do *slapstick*, as *gags* eram conhecidas como *impossible gags* (*gags* impossíveis) ou *cartoon gags* (*gags* cartunistas), pois se aproximavam de ações que acontecem com personagens de desenhos animados. A *gag* é o máximo da expressão cômica, atuando como uma *punchline*, a frase ou sentença final de uma piada ou história, fornecendo o humor ou algum outro elemento crucial. No entanto, também é comum uma *gag* levar a outra ou apresentar diversas camadas, conhecidas como *russian doll gags* (*gags* bonecas russas).

A estrutura de uma *gag* pode ser transferida de um comediante ou de um gênero a outro; atravessam o tempo e conservam a sua potência cômica. O interessante do trabalho de ator de Keaton não são as *gags* acrobáticas em si, mas a sua aplicação em contextos narrativos ímpares. A autoconsciência formal da *gag* marca seu potencial dramático de modo que quanto mais diferenciadas forem suas imagens, mais poderosas serão suas contribuições para o discurso e a narração visual⁵⁹². Em Keaton, todas as *gags* partem das leis do espaço e do tempo, cuja cena cômica comporta frequentemente mais cálculos matemáticos do que um livro de mecânica⁵⁹³. Na *Commedia dell'arte*, um gênero cênico baseado em seu aspecto improvisacional, os atores utilizavam procedimentos cômicos similares em diferenças peças teatrais. Conhecidos como *lazzi* (ou *lazzo* no singular), eram semelhantes às *gags* por serem qualquer ação independente e repetível que garantia risada dos espectadores e foram desenvolvidos frutos da utilização da inteligência gestual e agilidade corporal com o fim de atingir uma síntese expressiva⁵⁹⁴ risível. Os atores, especialmente aqueles que interpretavam a máscara de Arlecchino, tinham muitos destes exemplos em seu repertório e usavam habilidades de improvisação para integrá-los ao enredo de dezenas de cenários cômicos diferentes⁵⁹⁵. Essas sequências, em grande parte físicas, podiam ser improvisadas ou previamente planejadas dentro da performance e eram frequentemente usadas para animar o público quando uma cena estava se arrastando, para cobrir uma deixa perdida ou para encantar o público com os *lazzi* especializados da trupe⁵⁹⁶.

⁵⁹² GARIN, Manuel. El gag visual: de Buster Keaton a Super Mario. Ediciones Cátedra, 2014, p. 17.

⁵⁹³ KEATON, Buster. La Revue du Cinéma, v. 8, 1930.

⁵⁹⁴ FO, Dario. Manual mínimo do ator. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011, p. 106.

⁵⁹⁵ BOYD, Timothy W. Memory on Canvas: Commedia dell'Arte as a Model for Homeric Performance. Oral Tradition, vol. 26 n. 2, 2011.

⁵⁹⁶ GARFEIN, Herschel, GORDON, Mel & TURCI, Gennaro. The Adriani Lazzi of the Commedia Dell'Arte. The Drama Review: TDR 22, no. 1, 1978.

Um *lazzo* pode ser tão simples e popular como o truque de puxar uma cadeira um momento antes da personagem se sentar, ocasionando em sua queda. Existem vários tipos diferentes de *lazzi*, classificados de acordo com a sua temática, como os de violência, de comida, de truques, de transformação, de jogo de palavras, etc⁵⁹⁷. O grupo dos *lazzi* acrobáticos são muito interessantes, como o “*lazzo* da bunda”, em que Arlequino realiza alguma atividade que normalmente seria feita com as mãos, como selar uma carta ou carregar uma bandeja, com a bunda. Muitos deles são aproveitados por Keaton em suas obras, como o “*lazzo* de correr pela varanda”, onde Arlequino é perseguido e salta do palco para o primeiro camarote do teatro (Keaton a realiza no curta “Backstage”, cuja personagem ataca um espectador irritado com a sua demonstração acrobática); o “*lazzo* do tapa”, em que Arlequino dá um tapa no rosto de outro personagem usando o pé (Keaton a aproveita para golpear surpreendentemente seu inimigo de prisão que vem a seu encontro pelas costas em “Convict 13”) (figura 187); e o “*lazzo* do vinho não derramado”, em que Arlequino, quando cai e rola para trás, não despeja uma gota sequer da taça cheia de bebida que segura (cuja personagem de Keaton, em “College”, não derruba a bandeja com uma xícara ao trabalhar de garçom) (figura 188). Estes *lazzi* fornecem exemplos de presença de uma corporalidade invertida inerente à ação e cujo movimento acrobático aparece quase como uma consequência da situação. Quando o ator resolve carregar um objeto com a bunda, por exemplo, ele o faz pensando primordialmente na contribuição da narrativa cômica, e não pelo movimento em si. A inversão corporal, portanto, aparece naturalmente como uma consequência do objetivo da ação física e coerentemente justificada em termos dramáticos.



Figuras 187 e 188, respectivamente: cenas de “Convict 13” e “College”. Fonte: captura de tela.

⁵⁹⁷ De acordo com as 12 classificações propostas pelo professor estadunidense Mel Gordon, a partir de 250 números de comédia usados por artistas de comédia na Europa de 1550 a 1750. C.f. GORDON, Mel. *Lazzi: the comic routines of the Commedia dell'Arte*. New York: PAJ Publications, 1983.

Assim, as *gags* ou *lazzi* são formas de quebrar as regras do jogo, contrariar, perturbar, profanar, dar uma reviravolta no que nos rodeia, mais rápido, mais divertido, mais feroz⁵⁹⁸. Elas enfatizam a liberdade como princípio do comportamento estético e são uma das mais poderosas ferramentas de experimentação na cultura cinematográfica e acrobática, um jogo que questiona o mundo em que vivemos e reinventa a realidade⁵⁹⁹ oferecendo, ao mesmo, entretenimento e reflexão. Desta forma, os princípios que comumente caracterizam o estilo de atuação presentes nas figuras clownescas, arlequinas e keatonianas se fundamentam sobre uma dilatada expressividade do corpo, somado a situações que beiram o absurdo, grande intensidade dramática, o ritmo acelerado e a comicidade física. Tais preceitos contribuíram para a emergência de movimentos acrobáticos às ações dos atores e caracterizarem uma linguagem cênica, onde a dimensão acrobática é sinônimo de dimensão cômica.

⁵⁹⁸ GARIN, Manuel. El gag visual: de Buster Keaton a Super Mario. Ediciones Cátedra, 2014, p. 7.

⁵⁹⁹ Ibid, p. 17.

CAPÍTULO 3.

TEATRALIDADES ACROBÁTICAS II: A ENCENAÇÃO ACROBÁTICA

Incongruência
No teatro vejo o pulo do acrobata!
Vejo no circo a lágrima do drama!⁶⁰⁰

Neste capítulo, analiso como as corporeidades invertidas cumprem determinadas funções dramáticas relacionadas com a construção da encenação. Sob o ponto de vista externo e sobre a linguagem cênica, investigo como diferentes preceitos ligados à inversão do corpo podem estabelecer diversos princípios que regem a poética como um todo de um espetáculo. Aqui, a inversão é o conceito primordial ligada ao conceito da obra. O princípio agonístico, ou seja, de combate, pode servir como o preceito teatral que rege a encenação de *Yandang Shan*, espetáculo marcial pertencente ao gênero cênico da Ópera de Pequim. O preceito da circularidade é investigado na performance de Rota, peça de dança dirigida por Deborah Colker. A poética de fantasia é evocada em *I Wonder Where the Dreams I don't Remember Go*, montagem dirigida por Yoann Bourgeois para a companhia *Nederlands Dans Theater* (NDT).

Desta forma, a dimensão acrobática não direciona somente os movimentos dos atores em cena, mas sim tornam as dramaturgias e encenações *acrobáticas*⁶⁰¹. Assim, as corporeidades invertidas não precisam necessariamente ser evocadas através de movimentos acrobáticos propriamente ditos. Em Rota, por exemplo, a inversão é convocada através da estrutura cenográfica, enquanto em *I Wonder...* elas são criadas tecnologicamente. Enquanto no capítulo anterior as corporeidades invertidas eram ocasionais, aqui elas aparecem de forma constantes, recorrentes e em grande quantidade e densidade: o espetáculo *Yandang Chan* apresenta 92 movimentos acrobáticos ao longo de seus quase 17 minutos de duração; o segundo ato de Rota abrange 244 corporeidades invertidas espalhadas ao longo de 33 minutos; e em *I wonder where the dreams I don't remember go* temos a visualização de 48 momentos de corpos invertidos em seus 40 minutos. Desta forma, também podemos perceber preliminarmente que são espetáculos com relativa curta duração, que podem ser justificados pela alta demanda de esforço físico dos atores.

⁶⁰⁰ O Paiz. 02.05.1894. In: SILVA, Ermínia. Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo, Editora Altana, 2007, p.165.

⁶⁰¹ Eu poderia afirmar que as obras cinematográficas de Buster Keaton, por exemplo, são acrobáticas. Entretanto, se insere no capítulo anterior, que tem como perspectiva a análise do movimento e sob o ponto de vista do ator, e não de investigação da poética do seu conjunto de obras.

Portanto, estas encenações criam uma espécie de “teatro acrobático” que tem como principais focos de investigação a corporeidade invertida nas diversas instâncias da emergência da obra, do processo de feitura ao de fruição; não tem, necessariamente, o texto escrito como ponto de partida para a constituição da cena; propõe um questionamento do papel da linguagem na criação das coisas e indivíduos num processo social e ideológico e afirma-se o corpo no espaço como condição a priori para o surgimento do corpo social; a participação colaborativa das funções dos criadores; participação diferenciada do ator no processo através da criação e transformação no emprego dos recursos expressivos e na sua relação com a personagem dramática; ampliação da participação interpretativa do público e compreensão da sua implicância no resultado formal do espetáculo, enquanto intérprete essencial da ambiguidade visual da obra que estimula o envolvimento imaginativo; e hibridismo de linguagens artísticas, através do “e” (no sentido de adição) mais do que o “ou” (em sentido de alternância) entre os gêneros⁶⁰².

3.1. O princípio agonístico: Ópera de Pequim, *Yandang Chan*

Se o conflito é a essência do drama, então o confronto físico, onde certas personagens não conseguem resolver suas diferenças somente com palavras, lutando quando as emoções os dominam e as razões ficam para trás, é um princípio teatral natural desse conflito⁶⁰³. Situações de luta física entre personagens não são muito comuns no teatro ocidental, salvo alguns exemplos clássicos como as cenas shakespearianas contidas em *Romeu e Julieta*, *Hamlet* ou *Macbeth*. Nestas, desejos de vingança, ciúmes ou inimizade dão origem a emoções fortes, voláteis e exaustivas que produzem confrontos contidos no início das obras, marcando a mudança de rumo ou sinalizando o clímax. Entretanto, se expandirmos o repertório para incluir formas teatrais orientais, encontramos todo um universo imaginável de combates. No *kabuki* japonês, o *tachimawari* envolve movimentos estilizados executados em cenas de luta com espadas e combate corpo a corpo⁶⁰⁴; em partes da Indonésia, a prática de dança-teatro do *randai* faz uso da arte marcial chamada *pencak silat*⁶⁰⁵; e o clássico *kathakali* indiano apresenta

⁶⁰² CAUQUELIN, Anne. *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Ed. Du Seuil, 1996, p. 39.

⁶⁰³ ROHE, J. *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral*. Tesis doctoral, Universidad de Málaga. Málaga, 2014, p. 212.

⁶⁰⁴ PRONKO, Leonard. *Learning kabuki: the training program of the National Theatre of Japan*. *Educational Theatre Journal* 23:4, 1971, p. 409-430.

⁶⁰⁵ PAULA, Kirsten. *A flower of the martial arts: the Randai folk theatre of Minangkabau in West Sumatra*. *Journal of Asian Martial Arts* 6:4, 1997, p. 10-29.

movimentos sequenciados da arte marcial *kalaripayattu*⁶⁰⁶. Na China, a Ópera de Pequim possui um vasto repertório de espetáculos que incluem cenas de refinados duelos. Apesar de serem antigas, estas artes performáticas ainda conservam hoje suas coreografias de combate⁶⁰⁷, onde as corporeidades invertidas são comumente empregadas em um contexto similar aqueles percebidos no campo dos esportes, dos jogos e do cinema: o princípio agonístico, ou seja, relativo a um comportamento de combate.

Neste subcapítulo, analiso o emprego das corporeidades invertidas como princípio agonístico no espetáculo da Ópera de Pequim *Yandang Chan*. Para tanto, primeiro contextualizo a linguagem cênica deste gênero, com o objetivo de entender as convenções específicas que envolvem esta prática teatral e como as técnicas acrobáticas são compreendidas em termos de treinamento e performance. Em seguida, exemplifico alguns casos em que a inversão do corpo denota alguns códigos expressivos na narrativa em diversas peças do repertório dramático chinês. Após, a partir de diferentes práticas corporais das artes marciais, conceitualizo o princípio agonístico e sua relação com a dimensão acrobática da interpretação e da encenação. Depois, discuto este preceito e sua aplicação nas cenas do espetáculo *Yandang Chan*. Por fim, reflito de forma comparativa como a atitude agonística é difundida na cultura popular através de comportamentos acrobáticos de personagens em filmes de ação e aventura, jogos eletrônicos e histórias em quadrinhos.

A Ópera de Pequim

A Ópera de Pequim, ou *jingju* (京劇, em caractere logográfico), é uma das múltiplas manifestações cênicas na China. Ela é traduzida literalmente como a “ópera da capital”, mas não se limita a esta região geográfica e tampouco tem similaridade com o estilo operístico ocidental. O intérprete desta arte a denomina de *zonghe yishu* (“forma de arte total”, onde o termo *zong* significa ‘reunir’ e *he* se traduz como ‘unificar’), pois as quatro habilidades básicas de interpretação, *chang* (canto), *nian* (recitação) e *zuo* (ação, expressão, atuação) e *ta* (combate), são sintetizadas umas nas outras⁶⁰⁸. A performance acrobática é relacionada a esta última técnica, que compreende as competências militares. Portanto, esta dimensão de movimento está essencialmente ligada a um princípio agonístico, ou seja, relativo à luta.

⁶⁰⁶ ZARILLI, Phillip. Kathakali dance drama: where gods and demons come to play. London: Routledge, 2000.

⁶⁰⁷ KLENS-BIGMAN, Deborah. When is a martial art not a martial art? Fight Choreography in perspective. Journal of Theatrical Combatives, 2002.

⁶⁰⁸ RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 89.

Entre todos os elementos teatrais da Ópera de Pequim, o campo do movimento de luta, apesar de ser considerada o mais básico dos quatro por ser uma técnica indispensável para o ator, é o menos explorado e estudado de forma acadêmica, até mesmo em bibliografias chinesas⁶⁰⁹. Uma das principais razões para a negligência das artes marciais acrobáticas pelos estudiosos é que estas artes nunca foram muito respeitadas pelo público chinês, sendo tradicionalmente desprezadas e vistas apenas como um tipo insignificante de arte de *vaudeville*. As peças dominadas pelo canto, considerado um elemento espiritualmente venerado, são muito mais apreciadas pelo espectador; enquanto as peças dominadas pelas artes marciais acrobáticas são vistas com menos respeito. Não é incomum ouvir um espectador chinês, ao assistir a uma produção de uma peça de luta da Ópera de Pequim, comentar: “Bem, eu preferiria ver uma apresentação acrobática!”. Esta simples observação reflete evidentemente uma atitude habitualmente desdenhosa por parte dos espectadores chineses⁶¹⁰.

A formação dos atores nestas técnicas é, portanto, rigorosa e exige muito tempo de aperfeiçoamento. De forma geral, a parte da manhã é reservada para as práticas de treinamento físico. A parte acrobática é feita ainda antes do café da manhã, momento em que o aluno está com a barriga vazia⁶¹¹. As técnicas de combate acrobático (*wu kung*) são classificadas de acordo com a natureza dos movimentos: a técnica fundamental (*chi-pen-kung*) se refere a um grupo de movimentos básicos para treinamento marcial-acrobático, como controle de pernas, de equilíbrio, saltos e giros; a técnica de tapete (*t'an-tzu-kung*), que indica uma série de saltos e quedas acrobáticas que devem ser executados em um piso acarpetado⁶¹²; técnica de mesa (*cho-tzu-kung*), que inclui um conjunto de movimentos acrobáticos relativos à mesa utilizada no palco, como sobrevoos para cima ou de cima da mesa⁶¹³; e técnicas de armas (*pa-tzu-kung*), que referem-se à prática de técnicas de combate desarmado ou armado com facas, lanças, espadas e bastões⁶¹⁴. Neste treinamento, os aprendizes exercitam mais de cem movimentos acrobáticos que utilizam posteriormente nas performances cênicas de luta⁶¹⁵.

Não existe nenhum texto filosófico ou estético sobre a formação para o teatro chinês, como o *Natyastra* na Índia ou os escritos de Zeami no Japão, por exemplo. Em vez disso, o

⁶⁰⁹ YAO, Hai-Hsing. The use of martial-acrobatic arts in the training and performance of Peking Opera. (Volumes I and II). Thesis, University of Minnesota, 1990, p. 6.

⁶¹⁰ Ibid, p. 3.

⁶¹¹ Ibid, p. 145.

⁶¹² Ibid, p. 88.

⁶¹³ HSING, Sun. Methods of Teaching Martial-acrobatic Arts in Peking Opera. Peking: Chung-kuo hsi-chu ch'u-pan-shê, 1980, p. 8.

⁶¹⁴ CHUNG-KIO, Hsi-ch'ü Hsüeh-yüan. Methods of Practicing Weapon Technique in Peking Opera. Peking: Wen-hua i-shu ch'u-panshe, 1983, p. 1.

⁶¹⁵ YAO, Hai-Hsing. Op. Cit., p. 119.

conhecimento é incorporado exclusivamente no corpo do mestre e transmitido ao discípulo pelo processo de imitação e manipulação. O último elemento do composto *laoshi* (mestre, professor), *shi*, significa “imitar”⁶¹⁶. Na aquisição do repertório gestual, baseado fortemente na repetição, ele fica ao lado do aluno como modelo e executa, no ritmo de performance, o padrão correto de movimentos, que raramente é dividido em partes menores para facilitar o aprendizado. Uma vez que o aluno tenha dominado o contorno físico do movimento, o professor retira o seu modelo e apenas corrige o aluno. Certos movimentos acrobáticos podem ser limitantes para os mestres, assim, uma dupla de treinadores trabalha conjuntamente com o aluno através do contato manual, onde oferece suporte e segurança.



Figuras 189 e 190: à esquerda, treinamento acrobático na *Beijing Opera School Rehearsal Field*, em Pequim⁶¹⁷; à direita, uma escola primária em Hai'an, província de Jiangsu, no leste da China⁶¹⁸.

O corpo dos atores, na etapa de preparação, é orientado de uma forma que faz dele um puro artefato ou um recipiente vazio, sem direito a um senso de identidade pessoal. Para a prática teatral ocidental isto pode parecer absurdo e negativo, entretanto, a instrução rigorosa e a aprendizagem de uma formatação corporal fixa através do trabalho árduo é, para seus praticantes, a única forma de fazer florescer a profissão da arte *jingju*⁶¹⁹. Isto transforma e condiciona significativamente o corpo dos atores para a vida toda: o intérprete Hou Yilong, por exemplo, executava saltos mortais a ponto de aterrorizar as quatro primeiras fileiras da plateia⁶²⁰, mesmo com a idade de 40 anos, podia ainda fazer um salto mortal com grande altura

⁶¹⁶ RILEY, JO. *Chinese theatre and the actor in performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 22.

⁶¹⁷ Fonte: https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g294212-d1980016-Reviews-Beijing_Opera_School_Rehearsal_Field-Beijing.html

⁶¹⁸ Fonte: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/teacher-of-a-primary-school-peking-opera-club-foto-jornal%C3%ADstica/1256358835>

⁶¹⁹ RILEY, JO. Op. Cit., p. 115.

⁶²⁰ *Zhongguo dabai ke quan shu*. Xiqu quyí. Chinese Encyclopaedia. Theatre and Performance. Beijing and Shanghai: Ed. Zhang Geng, 1983, p. 121.

e extensão sobre três outras pessoas⁶²¹. A habilidade física da performance, portanto, é adquirida por um processo semelhante a um atleta, visto que algumas escolas, como a *China Theatre School*, possui uma abordagem científica na formação que inclui uma dieta especial e uma política de empregabilidade que favorece professores com formação em esporte ou ginástica⁶²².

À tarde, os alunos se dividem para treinar para as funções de atuação de figuras específicas, que recebem e se especializam de acordo com a estatura física, voz e temperamento. As personagens eram interpretadas somente por homens até a Revolução Comunista Chinesa em 1949. Os papéis masculinos (*sheng*, 生) são categorizados majoritariamente em: *xiaosheng* (jovem cavalheiro), *laosheng* (velho cavalheiro, erudito) e *wusheng* (marcial ou guerreiro). Os tipos femininos (*dan*, 旦) subdividem-se em: *qingyi* (“manto azul”, mulheres de alto status social), *huadan* (“flor” *dan*, mulher mais jovem e vivaz), *wudan* (mulher marcial) e *laodan* (mulher idosa). As figuras de rosto pintado (*jing*, 净), que representam personagens homens com suprapoderes, são classificadas em: *dahualian* (grande rosto pintado), *fujing* (rosto pintado coadjuvante) e *wujing* (rosto pintado marcial). Os papéis cômicos (*chou*, 丑) segmentam-se principalmente em *wenchou* (cômico civil) e *wuchou* (cômico marcial/acrobático)⁶²³. Desta forma, os de combate, que se referem a personagens com comportamento marcial, são designados pelo sufixo *wu* e os atores que os interpretam são especialistas na técnica acrobática. Entretanto, independente do papel, todas as personagens têm oportunidades de mostrar suas proezas acrobáticas de alguma forma.

A maioria da prática padrão da Ópera de Pequim insiste que o tipo de papel é fixo para o resto da vida e que os atores raramente cruzam seus tipos. No entanto, se um ator se machuca ou se sua voz fica inadequada depois da puberdade, o aluno frequentemente muda de tipo de papel. Grandes atores do gênero, como Wang Yaoqing⁶²⁴ e Mei Lanfang⁶²⁵, demonstram que a combinação de elementos de diferentes tipos de papéis é, na verdade, vista como um passo importante na criação e no desenvolvimento de um novo estilo. Lanfang, por exemplo, adaptou

⁶²¹ RILEY, JO. Op. Cit., p. 48.

⁶²² Ibid, p. 51.

⁶²³ WICHMANN, Elizabeth. Listening to theatre: the aural dimension of Beijing opera. University of Hawaii Press, 1991, p. 7-11.

⁶²⁴ Wang Yaoqing (1881–1954) foi um ator e cantor chinês conhecido por interpretar o papel de uma mulher adulta virtuosa, ou *qingyi*. Ele foi presidente da Academia Nacional de Artes Teatrais Chinesas de 1951 a 1954.

⁶²⁵ Mei Lan (1894-1961), mais conhecido por seu nome artístico Mei Lanfang, foi um notável artista da ópera chinesa de Pequim no teatro chinês moderno. Mei era conhecida como a "Rainha da Ópera de Pequim" pela sua interpretação majestosa de papéis femininos.

o papel *qingyi* da concubina Yang Yuhuan ao de *daomadan*, tornando-o menos sombrio e mais atlético e acrobático, que atualmente é amplamente aceito como padrão⁶²⁶.

Assim como os papéis da Ópera de Pequim possuem suas diretrizes estandardizadas, as ações dos atores também são altamente estilizadas. Visto que os personagens têm origens, classes sociais, personalidades e idades diferentes, eles não devem ser retratados pelos mesmos movimentos de atuação-dança. O processo de sistematização gestual ocorre para sanar alguns problemas de teatralidade na adaptação cênica de histórias clássicas que compreendem múltiplas localidades geográficas, lendas místicas ou épicas batalhas. O que o ator faz quando a peça pede que ele ande cem milhas a cavalo? Como pode ser realizado um passeio de barco rio abaixo? Como o elenco mostra dois poderosos exércitos em conflito? Visto que o palco da Ópera de Pequim é vazio ou com poucos elementos cenográficos, este gênero teatral chinês resolve esses problemas de teatralidade através do uso da convencionalidade para permitir que a imaginação do espectador flua.

Portanto, a performance se afasta de uma representação realista em direção a uma linguagem de palco específica. Os espectadores são familiarizados com as narrativas contadas no palco e neste idioma cênico. Os elementos de encenação como maquiagem, figurinos e cenários possuem semânticas próprias através, por exemplo, do jogo de cores e tons e pela ressignificação do uso de objetos. O público sabe que quando vê o ator com o rosto pintado de um branco oleoso que há um vilão diante dele; que bandeiras pretas retratam o vento ou uma tempestade e tecidos azuis aludem ao mar ou rio; que um tinteiro e um pincel colocados sobre a mesa sugerem o interior de uma repartição governamental; que ao retratar uma viagem de barco o ator segura um remo com uma das mãos; que uma mesa pode denotar uma montanha ou que ela, noutra cena, se transforma em um muro ou templo⁶²⁷.

O centro de todas estas convenções é o ator, pois é o elemento primordial deste estilo de performance cênico. Desta forma, o repertório da gestualidade é estilizado de forma que os espectadores reconheçam ações padronizadas de atividades rotineiras como fechar ou abrir portas e janelas, subir ou descer uma escada, cozinhar ou costurar e até mesmo caminhar, por exemplo. Os movimentos ficam próximos de uma mímica corporal, onde se sugere em vez de simular realística e completamente. O levantar da perna, a virada da cabeça, o apontar de um dedo, a jogada de uma manga, curvar-se para trás: cada movimento do corpo expressa criativamente um estado de espírito. Para demonstrar o choro, por exemplo, o ator leva a sua

⁶²⁶ RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 26-27.

⁶²⁷ Ibid, p. 15.

mão esquerda para o rosto perto dos olhos. Esse tipo de atuação adota, portanto, a técnica da ação externa à emoção interna, onde emoções e caracterizações são exibidas externamente. Para o aprendiz da Ópera de Pequim, ele pode não ser capaz de trabalhar seus sentimentos internos até dominar todas as difíceis técnicas de movimento⁶²⁸.

A série de posturas formalizadas (denominadas *zaoxing*, onde *zao* significa “construir” e *xing* expressa “forma”) assumidas pelos atores articulam todo um reino de significados visíveis ao espectador, a ponto de o corpo ser literalmente concebido na forma essencial de um signo linguístico: a pose típica do *zhong kui*, por exemplo, representa fisicamente o caráter *gui* (espírito)⁶²⁹. Isto é possível pois, diferentemente da percepção ocidental, a linha do espaço-tempo no teatro chinês não é horizontal ou sequencial, mas sim vertical, que reflete na leitura cênica descendo para as camadas internas e profundas⁶³⁰. Desta forma, as ações acrobáticas na Ópera de Pequim seguiriam esta mesma lógica da convencionalidade ao serem empregados como código expressivo? Para além de meros movimentos físicos virtuosos, teriam eles significados teatrais tácitos ou intrínsecos?

No espetáculo “A concubina bêbada” (贵妃醉酒)⁶³¹, o movimento acrobático de arqueamento das costas para trás estabelece um momento dramático importante na narrativa. A montagem conta, de forma geral, a história de Yang Yuhuan, que, furiosa e deprimida após marcar um encontro com o imperador e este não cumprir a sua promessa, decide embebedar-se para esquecer da infidelidade de seu amante. Ela passa então por variados estados de espírito representados por formas físicas. No último estágio de intoxicação, a personagem caminha em direção à bandeja oferecida pelos criados e, pegando a taça entre os dentes, bebe seu conteúdo pendendo lentamente o tronco para trás (figura 191), em um movimento conhecido como *man fanshen* (“giro lento do corpo”, figura 192). A curvatura deve ser profundamente acentuada para que o espectador possa visualizar o copo em sua boca, o que resulta em uma inversão corporal. Ela assume esta postura enquanto toma suas últimas três porções de vinho para mostrar que tudo ao seu redor está girando porque ela bebeu em demasia. Desta forma, o movimento de inversão expressa que Yang Yuhuan se encontra fisicamente em outro plano, onde ela gira à medida em que percebe que o ambiente em volta de si também roda⁶³².

⁶²⁸ YAO, Hai-Hsing. The use of martial-acrobatic arts in the training and performance of Peking Opera. (Volumes I and II). Thesis, University of Minnesota, 1990, p. 38.

⁶²⁹ RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 179.

⁶³⁰ Ibid, p. 176.

⁶³¹ Uma montagem do espetáculo realizada pelo Shanghai Hongyimei Peking Opera e Jingju Theatre Company of Beijing, pode ser conferida integralmente em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=v2_w7aOZKiU

⁶³² RILEY, JO. Op. Cit., p. 247-248.



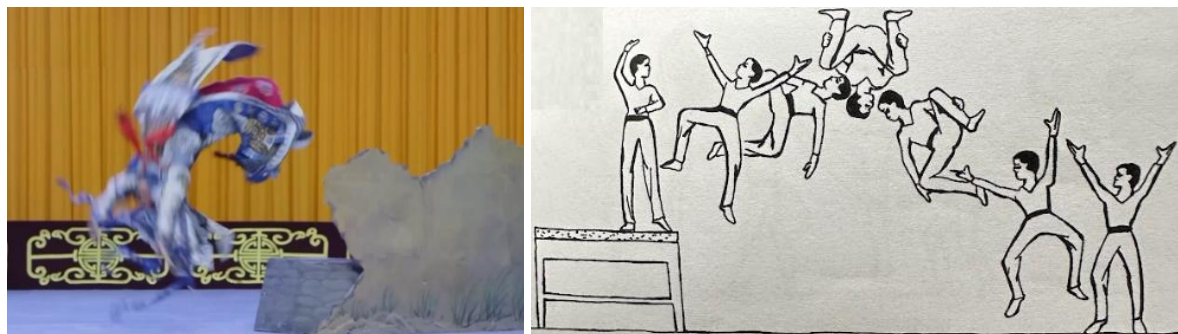
Figuras 191 e 192: a concubina Yang Yuhuan toma uma bebida através de um arqueamento das costas para trás. Fonte: captura de tela. À direita, desenho do movimento *man fanshen* executado pela personagem⁶³³.

No espetáculo “A Batalha do Monte Changban” (长坂坡)⁶³⁴, o clímax da peça apresenta a tentativa do herói Zhao Yun de persuadir uma imperatriz ferida a pegar seu cavalo e escapar do território inimigo; no entanto, ela o engana e deixa seu filho sob seus cuidados enquanto pula de forma suicida em um poço próximo. O herói tem apenas o tempo de subir para a borda da cisterna e agarrar a gola de seu casaco antes dela cair. Ao perceber que falhou em salvá-la, ele então executa um salto mortal de volta para o chão (figura 193), onde fica de pé, ao lado do poço, segurando o manto sem vida. O movimento de inversão, portanto, atua aqui como uma espécie de recuo de choque ao mesmo tempo que expressa o horror do seu fracasso. Entretanto, a queda, executada leve e silenciosamente, comunica ao espectador que, no final da peça, ele salvará a criança e resgatará a casa imperial. Este movimento convence o público de que o herói está realmente no comando de todo o espaço do palco e inevitavelmente conquistará o inimigo⁶³⁵.

⁶³³ RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 306.

⁶³⁴ O espetáculo pode ser conferido integralmente no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=nJwc4R9uvvQ>

⁶³⁵ RILEY, JO. Op. Cit., p. 304-305.



Figuras 193 e 194: o salto da cena de “A Batalha do Monte Changban”. O intérprete salta de uma plataforma para o nível do chão. Por vezes, ele é executado como um mortal para trás, como retratado na figura à esquerda (fonte: captura de tela); em outras, como à direita, é descrito como um salto mortal feito de forma lateral, movimento conhecido como *tai niezhi*⁶³⁶.

Li Huiliang, um ator que interpretou esse personagem heroico, era conhecido por realizar este episódio cênico acrobático através de um duplo mortal para trás⁶³⁷. Isto demonstra que, por mais que as ações físicas da Ópera de Pequim sejam codificadas e o público esteja habituado com as histórias apresentadas, estas não são estritamente limitantes, pois os movimentos podem ser variados sem perder sua essência acrobática. Os espectadores deste gênero não vão ao teatro para ver *o que* acontece, mas sim *como* os atores, altamente treinados, apresentam aquela narrativa familiar por meio de seu domínio da técnica de palco, que possibilita a eles desfrutarem uma forma particular de desenrolar a fábula. Neste caso, Li Huiliang intensificava o gesto que representa o impacto da comoção da figura ao testemunhar o suicídio da mulher por meio de um movimento duplo de inversão, que, por ser maior em extensão e risco físico, conseqüentemente provoca também um maior efeito espetacular e carga emocional à ação.

Os movimentos de inversão podem ter uma função nas entradas e saídas de uma personagem a fim de anunciar a sua presença física⁶³⁸. Um exemplo é na longa sequência de movimentos intitulada *xima* (lavagem do cavalo). Antigamente acostumada a ser feita antes de qualquer personagem heroico montar em seu equino, a entrada inicial do noivo era composta por uma série de ações com grande nível acrobático que cobria todas as quatro diagonais do palco. Desta forma, o papel *chou* foi apelidado de *kai kou tiao*, que significa “aquele que abre saltando”⁶³⁹. Frequentemente, o ator já entra em cena realizando os saltos, o que significa que ele deve iniciar os movimentos já fora do espaço cênico, para além da coxia (as armações

⁶³⁶ RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 306.

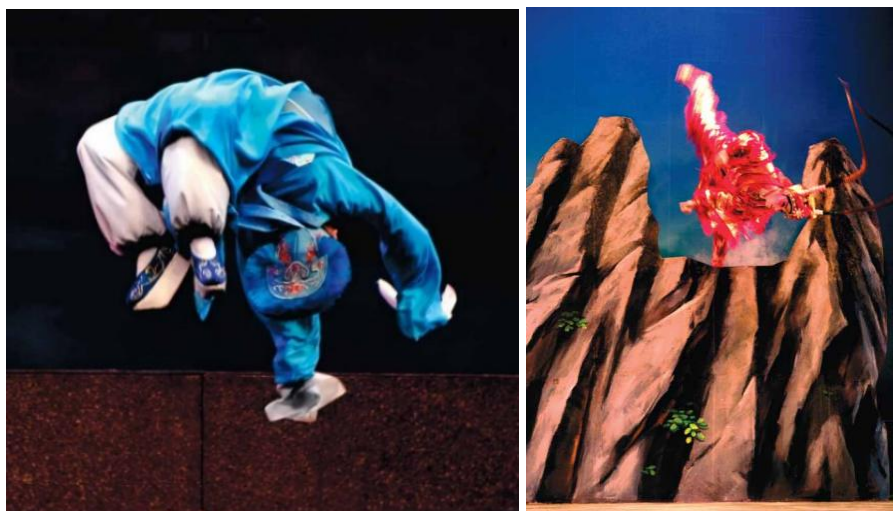
⁶³⁷ Ibid, p. 44.

⁶³⁸ BARBA, E; SAVARESE, N. A arte secreta do ator. Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 294.

⁶³⁹ RILEY, JO. Op. Cit, p. 269-270.

móveis periféricas da cenografia). Estes momentos de apresentação se relacionam com o fato de que, na Ópera de Pequim tudo o que o ator articula sobre o papel está contido logo no primeiro momento de sua aparição no palco⁶⁴⁰.

Outro exemplo é em uma cena do espetáculo “A Lenda da Cobra Branca” (白蛇传)⁶⁴¹, em que o jovem Xu Xian escapa do Templo da Montanha Dourada e faz uma entrada no palco em um movimento chamado “atacar o tigre por trás”. Sem tocar o chão com as mãos, o ator salta de costas continuamente pelo palco, girando em torno de si e caindo de pé (figura 195). Com esta sequência, ele demonstra sua angústia durante uma fuga perigosa. A ação acrobática de escapar também é vista na peça “Os Dezoito *Luohan* Perseguem a Garça Dourada”. Os *luohan* referidos no título são seres chamados para capturar a Garça Dourada, que foge em seu voo executando um movimento conhecido como “virada nas nuvens” (figura 196). Normalmente feito sobre várias mesas empilhadas ou a partir de uma montanha realista em produções mais modernas, o ator executa uma espécie de salto mortal lateral, impulsionando as pernas e jogando-as sobre a cabeça enquanto cai de uma grande altura, chegando de pé no solo do palco abaixo. É por meio desta ação, portanto, que os *luohan* descobrem que a Garça Dourada não é facilmente capturada. Os movimentos acrobáticos, em seu jogo com a gravidade, são as ações mais próximas de denotar a capacidade de voo.



Figuras 195 e 196: à esquerda, cena da fuga do templo em “A Lenda da Cobra Branca”⁶⁴² e à direita, escape em “Os Dezoito *Luohan* Perseguem a Garça Dourada”⁶⁴³.

⁶⁴⁰ RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 54.

⁶⁴¹ O espetáculo integral pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=oI2kEQ0XPOc>

⁶⁴² WANG-NGAI, Siu & LOVRICK, Peter. Chinese opera: the actor's craft. Hong Kong University Press, 2013, p. 17.

⁶⁴³ Ibid, p. 18.

Na peça “Ataques contra carruagens” (挑滑车), outra situação de escape é visualizada, em uma cena em que o herói protagonista Kao e seu cavalo caem em uma cova. Kao puxa as rédeas com força e tenta ajudar o animal a saltar da armadilha, contudo, o cavalo está exausto. A situação da dupla, apanhados juntos no buraco e lutando para sair, é sugerida através da utilização de uma sequência de movimentos marcial-acrobáticos. Na performance, vemos o ator pular em um salto mortal e cair em uma abertura de pernas em posição de espacate⁶⁴⁴. Este conjunto de movimentos é repetido três vezes. Claro que o cavalo não consegue dar uma volta de 360 graus no ar, assim, os diversos giros acrobáticos são apenas ações para simbolizar o cavalo sendo puxado com toda a força por Kao e o esforço contínuo e exaustante na tentativa de resgate⁶⁴⁵. Para além de todos estes exemplos, no entanto, o uso da corporeidade acrobática está mais tipicamente associado ao universo cênico do combate, ou seja, ele é regido por um princípio agonístico.

O princípio agonístico

Como nós, meninos, passávamos metade do dia assistindo às artes marciais na aldeia, quando fomos assistir peças marciais, ficamos ainda mais fascinados e viramos fãs absolutos do teatro⁶⁴⁶.

O comportamento agonístico é comumente visto nos animais, onde a luta é parte integrante da natureza e faz parte de todo processo de crescimento e também de sobrevivência e do desenvolvimento das espécies. A esfera agonística se refere a uma categoria mais ampla do que a mera agressão ao envolver também outros aspectos que tangem a atmosfera geral de competição, como as exibições, as fugas e a conciliação⁶⁴⁷. Os movimentos acrobáticos utilizados de forma cênica em situações de luta têm uma relação direta com as técnicas de combate orientais, conhecido pelas artes marciais (*wushu*, 武術, “arte da guerra”), a exemplo a chinesa *kung-fu*, as japonesas *karaté*, *jiu-jitsu* e *judô*, a coreana *taekwondo* ou a tailandesa *muay thai*, por exemplo. Inclusive, estas modalidades eventualmente faziam parte do treinamento militar regular na China, entretanto, não se mostravam úteis na guerra real⁶⁴⁸. O preceito grego

⁶⁴⁴ Um espacate é uma posição física com grande amplitude articular (maior ou igual do que 180°) na qual os membros inferiores ficam alinhadas um com o outro e estendidos em direções opostas.

⁶⁴⁵ YAO, Hai-Hsing. The use of martial-acrobatic arts in the training and performance of Peking Opera. (Volumes I and II). Thesis, University of Minnesota, 1990, p. 217-218.

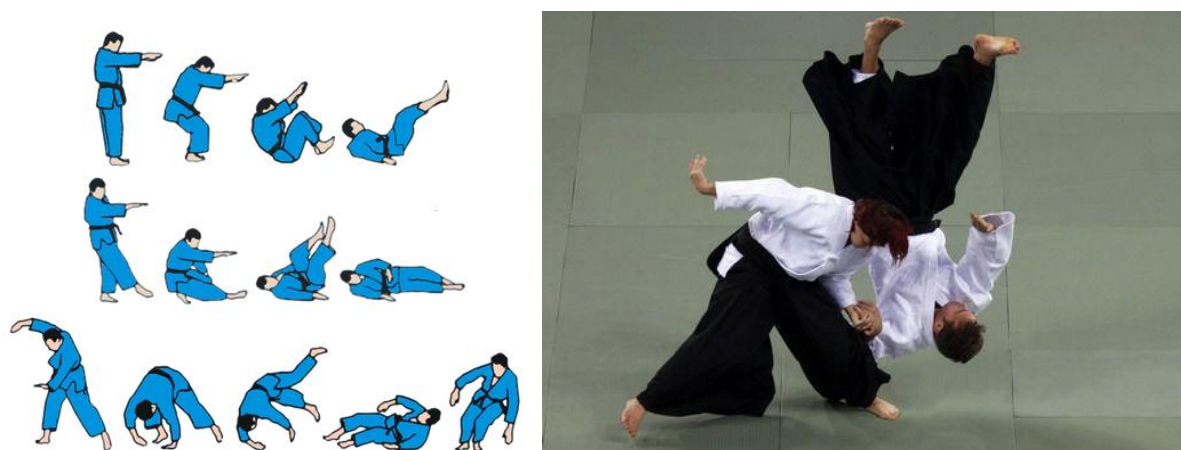
⁶⁴⁶ RUSHAN, Qi. Qi Rushan quanji (Collected Works of Qi Rushan). Vol. 10: 6094. Taipei, 1979.

⁶⁴⁷ BARROWS, Edward. Animal Behavior Desk Reference. Florida: CRC Press LLC, 2001.

⁶⁴⁸ HOLCOMBE, Charles. Theater of combat: A critical look at the Chinese martial arts. The Historian 52.3, 1990, p. 411-431.

de *agôn*, que constitui o prefixo da qualidade, tem como finalidade não de causar um estrago sério no seu adversário, mas sim o de demonstrar a sua própria superioridade⁶⁴⁹.

Ações com inversões corporais podem ser incluídas como exercícios de treinamento para auxiliar a desenvolver capacidades físicas essenciais como agilidade, força, flexibilidade, equilíbrio, resistência, propriocepção, precisão, coordenação motora e velocidade de reação⁶⁵⁰. Movimentos de rotação do corpo, que por sua vez apresentam uma fase transitória de inversão corporal, são similarmente encontrados nestes estilos de artes marciais, com pequenas variações técnicas. Como visto anteriormente, os rolamentos pelo chão são procedimentos eficientes para o amortecimento e a restituição da posição em pé nas quedas, que são intrínsecas às disputas físicas. Contudo, também auxilia em um desvencilhamento em tentativas de imobilização, principalmente de um confronto a nível do solo em posição prona (deitado de barriga para baixo).



Figuras 197 e 198, que apresentam diferentes movimentos acrobáticos de práticas de luta. À esquerda, esquema figurativo⁶⁵¹ que representa três tipos de rolamento (*ukemi*, 受身技) da prática japonesa do *jiu-jitsu*. De cima para baixo, o *ushiro ukemi* (後ろ受身, rolamento para frente), o *yoko ukemi* (横受身, rolamento lateral, também chamado de *migi* quando for para a direita e *hidari* para a esquerda) e *zempo kaiten ukemi* (前方回転受身, rolamento para frente lateral)⁶⁵². À direita, uma disputa de *aikido*⁶⁵³.

A prática de diferentes posições de inversão no treinamento como paradas de cabeça e de mãos auxilia na percepção dos constantes reajustes corporais gerados pela instabilidade e na consciência espacial em situações em que o lutador fica de cabeça para baixo. No embate físico direto, um combatente pode, por exemplo, agarrar as duas pernas de um oponente ou levantá-

⁶⁴⁹ CAILLOIS, R. Os jogos e os homens. Lisboa: Cotovia, 1990, p. 36.

⁶⁵⁰ CHOBOTKO, Marharyta & CHOBOTKO, Ihor. The use of acrobatic exercises in the training of athletes in martial arts. Scientific Collection «InterConf» 182, 2023, p. 252-259.

⁶⁵¹ <https://bjjfanatics.com.br/blogs/news/rolamentos-bjj>

⁶⁵² ISHIKAWA, Takahiko & DRAEGER. Judo Training Methods: A Sourebook. Tuttle Publishing, 2011.

⁶⁵³ <https://br.pinterest.com/pin/584201382885259459/>

lo por entre as pernas e fazê-lo rolar sobre as costas; assim, a submissão do corpo pode levar a uma desorientação cujas possibilidades de manter o equilíbrio ficam extremamente limitadas. A habilidade acrobática, portanto, trabalha de forma integral os sistemas musculares e as qualidades físicas; entretanto, para além do condicionamento ou da execução dos movimentos propriamente ditos, permite ao atleta marcial o mais importante: o desenvolvimento de uma sabedoria corporal para implementar eficientemente estas capacidades motoras disponíveis no momento certo, ou seja, o domínio sobre o jogo.



Figuras 199 e 200, que apresenta emergência de corporeidades invertidas em disputas físicas diretas em produções cinematográficas de Buster Keaton: à esquerda, cena de “The Goat”, onde ele se envolve em uma briga de rua ao defender uma mulher; à direita, cena de “Three Ages”, onde uma mulher o domina em uma simulação de luta em estilo gladiador. Fonte: captura de tela.

O princípio agonístico associado a uma dimensão acrobática de movimento é exemplarmente visto na prática da Capoeira, uma manifestação cultural afro-brasileira. De natureza polissêmica, ela integra artes marciais, dança, música, filosofia, espiritualidade, esporte, cultura popular e jogo. Com origem nos Quilombos entre os estados de Alagoas e Pernambuco, pelos primeiros escravizados trazidos ao Brasil, se transformou em uma luta acrobática possivelmente sobre a influência de rituais africanos já existentes, como a *N’Golo* (“a dança das zebras”)⁶⁵⁴. A denominação do nome é de origem indígena tupi-guarani, que significa “mato que foi”, em referência às vegetações de pouca altura que os escravizados utilizavam para fugir ou se esconder, praticando as lutas com centro de gravidade muito baixo⁶⁵⁵. Desta forma, muitos movimentos que compõem o repertório gestual da Capoeira têm uma natureza rasteira a partir da relação basilar com o chão, com o envolvimento das mãos no

⁶⁵⁴ ROHE, J. La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral. Tesis doctoral, Universidad de Málaga. Málaga, 2014, p. 238-239.

⁶⁵⁵ FERREIRA, A.B.H. Novo Dicionário Aurélio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 334.

solo, chutes invertidos e saltos, onde a inversão corporal se torna uma corporeidade comum de ser testemunhada. O corpo acrobático era, portanto, uma das principais armas utilizadas pelos indivíduos desarmados para se livrar das opressões, assim, é através desta dimensão que estes movimentos remetem às lembranças ancestrais e são capazes de deslocar energias e produzir sentidos⁶⁵⁶.



Figuras 201 e 202: à esquerda, capoeiristas executam um *aú sem mãos*, um movimento que se assemelha a uma “estrelinha”, feito sem o contato dos braços no chão⁶⁵⁷; à direita, o acrobata Alfredo Bermudez na posição do *aú quebrado*, também chamado de “*aú batido*” ou “*bico de papagaio*” pela sua lembrança visual com o animal⁶⁵⁸.

O interessante da Capoeira em seu aspecto “teatral” é que a luta é simulada, ou seja, não existe um real conflito entre seus dois praticantes nem o objetivo de nocautear ou imobilizar o oponente. Mesmo no processo de aprendizagem onde o capoeirista se encontra sozinho, como nas chamadas capacitações individualizadas ou com objetos (onde, respectivamente, se treina sem a presença do mestre ou com o uso de objetos, como uma cadeira, por exemplo), o companheiro de disputa é evocado através do exercício da imaginação. Isto enfatiza o caráter lúdico da improvisação e do estado de jogo, marcado essencialmente pela ausência de contato nos movimentos de ataque e defesa. Assim, a intenção da performance corporal é, de forma geral, distrair a atenção do adversário para torná-lo vulnerável à aplicação de seus golpes⁶⁵⁹. A ação fundamental para isto acontecer é através da ginga, uma passada pendular e fluida executada com alternância de equilíbrio das pernas, as quais se encontram ora na frente ora atrás, passando-se de uma posição para outra por meio de uma trajetória semicircular⁶⁶⁰ e

⁶⁵⁶ MARTINS, Leda Maria. Gestures of Memory, Transplanting Black African Networks. In: MCQUIRK, Bernard & OLIVEIRA, Solange R. (eds.) Brazil and the Discovery of America: Narrative, Fiction and History. England: Edwin Mellen Press, 1995, p. 15.

⁶⁵⁷ <https://agencia.fiocruz.br/artigo-analisa-contexto-de-surgimento-da-capoeira-como-forma-cultural-nacional>

⁶⁵⁸ Fonte: captura de tela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RynFzgmEd4Q>

⁶⁵⁹ PASTINHA, Vicente Ferreira. A Capoeira Angola. Salvador: Gráfica Loreto, 1964, p. 16.

⁶⁶⁰ SILVA, Eusébio Lôbo da. O corpo na capoeira, volume 4. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008, p. 82.

espelhada com o outro competidor. Todo movimento parte desta movimentação sequencial e revela a malandragem, malícia e astúcia na capacidade primordial de iludir e enganar de forma imprevisível o oponente⁶⁶¹.

Assim, a ginga é um movimento ininterrupto do jogador cujas características compõem resumidamente a natureza “teatral” do princípio agonístico. A partir de uma dinâmica espacial, que não possui um ponto fixo e é medido através de um ritmo particular que dá ao jogo a sensação de uma dança, possibilita aos combatentes simultaneamente se esquivar, driblar e fugir para não ser um alvo fácil; buscar uma maneira de não ficar visível; aguardar o momento certo; manter o contato visual com o adversário durante todo o tempo; projetar entradas e saídas; descobrir resoluções para possíveis problemas; negociar as investidas e arquitetar ataques com os propósitos contínuos de enganar, confundir, disfarçar, esconder e dissimular o adversário. Os movimentos acrobáticos, portanto, se inserem criativamente neste contexto por serem surpreendentes, desorientadores e demonstradores do domínio de si, do espaço e da situação opositiva.

Desta forma, as técnicas de artes marciais são aproveitadas potencialmente de forma cênica. Em muitas cidades no interior da China, o treinamento e a performance em artes marciais do templo da aldeia são indivisíveis da atuação e do espetáculo teatral desde as suas origens de miscigenação que remonta à Dinastia Yuan (1279-1368)⁶⁶². Muitos aprendizes desta modalidade admiram o teatro pelo seu uso de padrões semelhantes, como o relato do ator marcial Qi Rushan contido na citação que abre este subcapítulo, e muitos atores da Ópera de Pequim tiveram um treinamento sólido em artes marciais antes de se tornarem formalmente atores profissionais. É possível depreender, portanto, que a técnica teatral é, de certa forma, embasada por um modo de fazer esportivo, cujas convencionalidades e formatações do repertório gestual visto no palco são, essencialmente, similares à prática marcial, recheadas por uma essência dramática. Assim, os papéis da Ópera de Pequim demandam um conhecimento teatral e marcial que são alicerçados e equiparados pela técnica acrobática. Grotowski também visualizava certo princípio agonístico no treinamento acrobático, onde propunha a justificativa dramática dos movimentos do “salto do tigre” e combinações de rolamentos, cruzados e em dupla, em situações hipotéticas de batalha. O cenário de conflito era intensificado ainda mais pela manipulação concomitante de varas ou outras armas, ritmadas ao som de um tambor ou

⁶⁶¹ FONSECA, Mariana Bracks. Ginga: história e memória corporal na capoeira angola. Revista Rascunho, Uberlândia 4.3, 2017, p. 129.

⁶⁶² YAO, Hai-Hsing. The use of martial-acrobatic arts in the training and performance of Peking Opera. (Volumes I and II). Thesis, University of Minnesota, 1990, p. 22.

outro instrumento e cujas reações físicas eram acompanhadas por gritos espontâneos e inarticulados⁶⁶³.

Entretanto, mesmo um ator especializado em peças de combate deve ser um habilidoso praticante de artes marciais acrobáticas. Na verdade, tornou-se uma tradição que os professores das escolas de Ópera de Pequim sempre solicitassem aos seus alunos iniciantes que as praticassem independentemente do tipo de função que iriam se especializar no futuro⁶⁶⁴. O mestre Lu Huamei, da pequena vila de Zhongsuo, por exemplo, é responsável pela orientação dos treinos da escola de luta ao mesmo tempo que é o diretor da companhia de teatro da cidade⁶⁶⁵, onde as habilidades de competição física que os alunos aprendem também são aproveitadas e observadas no palco quando eles se apresentam. Visto que todos os papéis e suas convenções são aprendidos no treinamento, o ensaio cênico (*pailian*) é simplesmente um deslocamento pelo palco - seu termo chinês significa literalmente “organizar, estabelecer e entrar em formação”. Cada ator, não importa de qual grupo ou área da China ele se origina, poderá se apresentar com qualquer outro intérprete⁶⁶⁶, mesmo em uma dimensão marcial que preza por uma imprevisibilidade de jogo.

A dimensão acrobática do princípio agonístico pode ser compreendida através do nível exagerado de envolvimento físico nos movimentos de ataque e defesa, relacionado aos respectivos preceitos de ação e reação. As produções cinematográficas de Buster Keaton, apesar do propósito cômico, apresentam a ideia de amplificação da escala gestual nestas situações de forma semelhante ao teatro chinês. Quando uma personagem sofre um golpe, como um empurrão, soco ou pontapé, a força da investida pode ser medida de forma quantitativa, ou seja, através do número de movimentos subsequentes; ou qualitativa, por meio da proporção do tamanho dado à resposta física. Em relação ao primeiro aspecto, em “Convict 13”, por exemplo, Keaton faz uma série dupla de rolamentos para trás com um longo deslocamento após ser golpeado com um murro na cabeça (figura 203). Esta sucessão de inversões corporais, portanto, cumprem um papel de evidenciar a grande qualidade física de força e brutalidade da figura vilanesca da história. Uma cena de “Battling Butler” ilustra o segundo ponto, em que um homem, após receber um soco no rosto, gira para trás em um salto mortal (figura 204). Fortemente irreal, mas cria uma estilização que reforça narrativamente que o lutador de boxe

⁶⁶³ GROTOWSKI, Jerzy. Para um teatro pobre. Tradução de Ivan Chagas. 2a. edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011, p. 112-113.

⁶⁶⁴ YAO, Hai-Hsing. The use of martial-acrobatic arts in the training and performance of Peking Opera. (Volumes I and II). Thesis, University of Minnesota, 1990, p. 91.

⁶⁶⁵ RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 17.

⁶⁶⁶ Ibid, p. 41.

prestes a entrar no ringue com Keaton exerce grande ameaça pelo seu domínio da técnica de combate e sua aparente invencibilidade.



Figuras 203 e 204: à esquerda, cena de “Convict 13”, em que Keaton (ao fundo) realiza dois rolinhos para trás depois de um soco; e à direita, “Battling Butler”, em que um lutador adversário dá um giro completo no ar através de um salto mortal após um murro no rosto. Fonte: captura de tela.

É muito comum visualizar os atores realizarem movimentos acrobáticos de forma não isolada, ou seja, na composição de intensas sequências de luta precisamente coreografadas para retratar épicas batalhas de conflitos lendários ou históricos. Nestas cenas, podemos encontrar diferenças do uso do figurino que relevantemente influenciam no estilo de movimentação marcial: roupas justas são vestidas para apresentar movimentos acrobáticos marciais limpos e organizados, enquanto trajes soltos no estilo de armadura são usados para exibir movimentos graciosos. Algumas peças clássicas especialmente marciais e acrobáticas, chamadas *wuxi* (óperas militares), incluem aquelas com a personagem do Rei Macaco (孙悟空), como “Sun Wukong provoca problemas no céu”; episódios da saga lendária da Cobra Branca (白蛇传); a peça “Sanchakou” (“Encruzilhada de três bifurcações”, 三岔口), baseada em um episódio da saga dos Generais da Família Yang e o espetáculo “Mu Kezhai” (穆柯寨, “Estacadas com machados da família Mu”)⁶⁶⁷. Entretanto, a peça *Yandang Chan* (“A Montanha *Yandang*”) contém todas as suas cenas exclusivamente voltadas para retratar episódios de batalhas em uma guerra entre classes.

O princípio agonístico em Yandang Chan

⁶⁶⁷ RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 5.

Baseada nas histórias de revoltas rurais no final do período da dinastia Sui chinesa (581-618)⁶⁶⁸, o espetáculo *Yandang Chan* (雁荡山, “A Montanha *Yandang*”)⁶⁶⁹, encenação de 1984 dirigida por Li Yuru, apresenta, em uma narrativa ficcional simples e curta, um episódio de guerra entre o exército imperial e os rebeldes camponeses pelo território de montanhas chinesas que dá nome à peça. Localizado na área da cidade de Wenzhou, na província de Zhejiang, a área geográfica é famosa por seus panoramas de elevado valor estético e histórico devido a sua combinação de paisagens naturais mutáveis, formadas por picos de montanhas, cavernas, cachoeiras e piscinas profundas que evocam forte senso de beleza e espírito em seus visitantes⁶⁷⁰. Desta forma, a cordilheira que serve de inspiração para a montagem reflete na alteração das visualidades dos painéis cenográficos que indica a variação dos ambientes em que se passam as ações cênicas. A encenação perpassa por três atos marcados por espaços diferentes: as montanhas, o rio e a planície que abriga uma fortaleza militar. Estes são cenários para cenas de perseguições nas encostas e cumes montanhosos, batalhas aquáticas, ataques noturnos e estratégias de estados de sítio. A atuação marcial em dimensão acrobática provoca, portanto, um efeito de espetacularidade para mostrar ao público o quão acirradas e emocionantes eram as batalhas.

Ao abrir a cortina, visualizamos ao fundo do palco um mural cenográfico que ilustra uma superfície rochosa e cheia de árvores, com distantes picos de montanhas no horizonte. A área cênica está vazia, exceto por um tapete verde que cobre grande parte do chão; não é à toa que a técnica acrobática na Ópera de Pequim é chamada de *tanzigong* (“trabalho de tapete”)⁶⁷¹, pois não há recursos de segurança e amortecimento dos movimentos arriscados além de um piso de carpete com uma espessura modesta. Na cena inicial, testemunhamos a introdução do primeiro exército. Primeiramente, vemos a apresentação de seu líder, o general He Tianlong. Ele é um guerreiro nobre, indicado pela natureza luxuosa e pomposa de seu traje e a composição que remete a figuras míticas chinesas, como os tons de preto e laranja que lembram a fisionomia de um tigre e pelas estampas adornadas por dragões. Sua forte maquiagem com tonalidade majoritariamente branca e traços marcantes pretos que solidifica uma singular máscara expressiva sugere que é um homem justo, porém severo, rude e teimoso. Ele é entendido

⁶⁶⁸ WU, Hong-lin & CHENG, Shang. An explanation of behavioral geography in famous mountain research: taking North Yandang Mountain as a case. *Geographical Research*, 25 (6), 2006, p. 1107-1114.

⁶⁶⁹ O espetáculo pode ser conferido integralmente no seguinte link:
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=HAo8Eyia420&t=278s>

⁶⁷⁰ <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/1627/>

⁶⁷¹ WANG-NGAI, Siu & LOVRICK, Peter. *Chinese opera: the actor's craft*. Hong Kong University Press, 2013, p. 17.

imediatamente como o vilão da narrativa. Ele segura um pequeno e decorado bastão em sua mão direita, cuja manipulação em diferentes direções pressupõe que se encontra montado a cavalo. Aqui, o ator fragmenta diferentes partes do seu corpo para representar diferentes elementos: a parte inferior do corpo simboliza o cavalo, enquanto a parte superior representa o general que o monta.

A guarda imperial, formada por oito soldados, junta-se em seguida a seu comandante. Eles portam longos bastões e são representados pela cor laranja das suas vestimentas. Ao tomar conhecimento que estão encurralados e que devem recuar, a tropa decide tomar um atalho pela montanha, descrevendo um círculo perfeito pelo palco, até voltar ao mesmo lugar. Esta trajetória circular em qualquer sentido pelo palco, chamada de *pao yuan chang* (“círculo de corrida”)⁶⁷² denota convencionalmente uma grande passagem de tempo ou de espaço, como um percurso de longa distância. O público, portanto, sabe que, uma vez que o deslocamento esférico se completa, as personagens se encontram em um local diferente. Ao chegarem na base de um pico montanhoso, em uma sequência estilizada de movimentos combinados e alternados de braços e de bastões com o corpo inclinado para frente, eles representam uma escalada. Ao atingirem o cume do monte, o general se desvencilha de seu cajado, logo, ele figurativamente desmonta de seu cavalo. De cima, o conjunto visualiza o exército inimigo aproximando-se e, cautelosamente, recua para seguir a sua viagem.

Na cena dois, o segundo exército entra em cena. A transição de entradas e saídas na Ópera de Pequim é fluida, à medida que enquanto um grupo se retira, o outro imediata e dinamicamente se introduz. Esta tropa compõe a Armada dos Agricultores e são representados pela cor verde das suas vestimentas. Eles portam grandes espadas e também são compostos por oito soldados e um líder - o que eleva para dezoito o número total de atores-acrobatas nesta peça. Eles formam duas filas paralelas em diagonal para após cruzarem-se em uma formação em semicírculo em direção ao fundo do palco para receberem o seu general, Meng Haigong, que se coloca ao meio deles. Ele também está montado a cavalo, entretanto, não possui maquiagem, o que simboliza que ele é um homem bom e confiável. Desta forma, sua figura heroica se mostra com uma personalidade mais amigável que o líder do conjunto anterior, onde o público geralmente entende que é esta que deve torcer a favor.

Meng Haigong ordena dois soldados escoteiros subirem a montanha. Eles fazem o mesmo movimento que alude a uma escalada do outro exército. Eles adiantam-se e destacam-se dos outros na cena para dar a impressão de uma transição de panorama geográfico e de

⁶⁷² XIANG, Yunlin. Can the Conventions of Indigenous Kunqu Opera Training be Useful for the Contemporary Actor?. Diss. Goldsmiths, University of London, 2020, p. 27.

diferença de nível entre eles. Em um deslocamento de volta para trás, a dupla sincronizadamente executa três flic-flacs e finaliza com um mortal com meia volta caindo de costas para juntarem-se novamente ao grupo (figura 205). Estas corporeidades invertidas denotam convencionalmente a descida da montanha, cuja ação descendente não é feita da mesma maneira ou de forma “contrária” da ação ascendente estilizada de escalada. Os movimentos acrobáticos representam que eles agilmente descem o declive para trazer rapidamente a informação de que há um campo favorável para atacar. Dois deles iniciam então a investida atacando com uma sequência acrobática composta por uma roda com um mortal caindo em pé (figura 206). Eles logo dominam dois soldados inimigos que aparecem. O aspecto imprevisível da corporeidade invertida aqui mostra que eles pegaram o outro exército de surpresa. Com a área livre, o resto do grupo se junta a eles e seguem caminho, saindo pela coxia.



Figuras 205 e 206: à esquerda, os movimentos acrobáticos representam a descida ágil da montanha, enquanto que à direita denota o ataque surpresa ao exército inimigo. Fonte: captura de tela.

Na próxima cena, entra apressadamente um soldado do exército imperial. A julgar pela expressão facial e pelos deslocamentos desorientados, que incluem movimentos acrobáticos como rolamentos e salto mortal para trás, as inversões corporais sugerem reações de susto e estados de medo e aflição devido ao ataque iminente do grupo camponês rebelde. O vigilante, com um instrumento de sopro que se assemelha a um chifre, averte então seus companheiros que o inimigo se aproxima rapidamente. O grupo tão logo se reúne e, liderado por He Tianlong, se organiza em uma formação defensiva. Sucede-se então o primeiro embate entre os dois exércitos. Seis soldados camponeses atacam um atrás do outro o capitão imperial, que se esquiva sozinho dos golpes de espada até ser substituído por representantes de sua milícia. Dois trios inimigos então se enfrentam em uma cadeia de truques sofisticados de espadas contra bastões. O movimento de mortal para trás é utilizado com o papel de esquiva e tomada de

distância contra um golpe proferido pela frente (figura 207), assim como a rotação circular intrínseca da mesma ação é igualmente aproveitada para desviar ao redor de uma espada a nível das costas (figura 208). Os movimentos acrobáticos em que partes do corpo (exceto mãos e pés) tocam o chão, como um salto mortal caindo de barriga no solo, expressam vulgaridade; conseqüentemente, demonstram a inferioridade da personagem, pois estilizam o movimento de ser derrubado no chão⁶⁷³. Assim que o grupo amarelo demonstra um prelúdio de desvantagem, uma figura aliada aparece. Diferentemente de seu grupo, ela manipula um grande sabre e é visivelmente mais forte e poderosa, reduzindo o conflito a um versus um.



Figuras 207 e 208, que retratam o salto mortal para trás como esquiva: à esquerda, evidenciado pela postura adiantada das figuras em amarelo; à direita, o desvio é feito em volta da espada. Fonte: captura de tela.

Sucedese uma luta individual potente, com golpes crescentes em agilidade e periculosidade, como o intervalo em que um deles perde momentaneamente a arma e compete indefeso. Mesmo deposto de sua ferramenta de ataque, a convencionalidade oriental irá transformar o braço para parecer uma espada. Isto é, a mão não é concebida como segurando uma espada, mas como o próprio objeto, longo e pontiagudo⁶⁷⁴. Isto demonstra que, nas artes marciais, quanto mais precisa e rápida for a ação, mais eficaz ela será. Se fosse feita uma análise quadro a quadro desta sequência, por exemplo, seria evidente que quase todos os gestos contêm uma pose predefinida⁶⁷⁵. As sequências de intensa disputa são alternadas por breves momentos de pausa, onde os atores estacionam em posturas (*liangxiang*) de prontidão e sustentam no tempo a atmosfera de tensão para uma contemplação atenta do público. Este artifício de

⁶⁷³ YAO, Hai-Hsing. The use of martial-acrobatic arts in the training and performance of Peking Opera. (Volumes I and II). Thesis, University of Minnesota, 1990, p. 219.

⁶⁷⁴ RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 101.

⁶⁷⁵ Ibid, p. 178.

repetição também pode ser devido a estrutura frouxa do comportamento da plateia, pois os espectadores são livres para entrar e sair conforme sua vontade⁶⁷⁶.

As posições esculturalmente estilizadas não servem a um mero efeito visual, mas sim expressam elegantemente a situação ou a sensação do momento. Uma das poses adotadas neste embate é a típica “ombros de montanha”, onde uma mão cerrada repousa a nível da cintura, enquanto o outro braço sobe para se estender em semicírculo a partir do ombro, indicando determinação, iniciativa para lutar e destreza militar⁶⁷⁷. O duelo é interrompido pela chegada do líder imperial, onde decorrem breves embates entre pequenos grupos alternados. Em um deles, entre o general camponês e um soldado da nobreza, inversões corporais são inseridas para ilustrar reações a agressões, como saltos mortais para trás em golpes frontais (figura 209) e salto mortal lateral para um pontapé de trajetória de cima para baixo (figura 210). Um desafio das cenas marciais é que, apesar dos movimentos serem extremamente marcados em uma coreografia minuciosa, eles devem manter a intencionalidade de parecerem reais e perigosos, além dos atores conservarem um aspecto de não premeditação das ações, executando-as como se fosse uma improvisação e mostrando um pensamento *em* ação, e não anterior a ela. O exército imperial, envergonhado por perder esta batalha, foge em direção ao rio para cruzar sua margem.



Figuras 209 e 210: os saltos mortais como uma intensificação da reação de golpes de bastão, à esquerda, e de pontapé, à direita.

Após uma breve pausa e fechamento das cortinas, há uma troca do painel cenográfico ao fundo do palco para o ato dois, que agora retrata uma grande extensão de água com diversos picos de montanhas ao fundo do horizonte. A armada imperial chegou à margem do rio. Há um

⁶⁷⁶ RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 141.

⁶⁷⁷ WANG-NGAI, Siu & LOVRICK, Peter. Chinese opera: the actor's craft. Hong Kong University Press, 2013, p. 24.

grande e alto cubo esverdeado à esquerda do palco, onde acima visualizamos um soldado deste exército e, abaixo, uma pintura representativa de ondas em branco. Ele pula em direção ao chão através de um movimento aparentemente paradoxal, pois executa um salto mortal de costas à medida que se projeta à frente, em alusão à ação de mergulhar. Ao tocar o solo, ele faz um rolamento para frente para amortecer a queda. O que sucede é um fragmento solo do ator para representar que está debaixo da água. Dentro do rio, ele performa uma sequência de inversões corporais a partir da repetição de um mesmo movimento acrobático, conhecido popularmente como *kip-up*⁶⁷⁸ (figura 212). Parte do repertório de modalidades acrobáticas como o *karatê*, *taekwondo*, luta livre, *break dance*, *freerunning* e ginástica desportiva, este é um elemento acrobático no qual uma pessoa faz uma ágil transição de uma posição supina para uma postura em pé a partir da rápida extensão do quadril que transmite uma forte impulsão das pernas para cima (figura 211).

Neste contexto cênico, esta ação denota a desorientação ao atingir determinada profundidade e as tentativas sucessivas de ascender-se até a superfície. Em seguida, há o seguimento de ações relativamente mimetizadas da ação de nadar no fundo do rio, onde os movimentos acrobáticos atuam como elementos de ligação entre elas e fatores de deslocamento espacial. As pantomimas natatórias têm qualidade parva, o que denota a fuga vexatória do soldado. O escape, que é humilhante para a personagem, é dignificante para o ator, que exhibe suas aptidões físicas, como o momento de um deslocamento em posição de flexão utilizada no *kung fu*⁶⁷⁹.



Figuras 211 e 212: à esquerda, movimento acrobático da ação de nadar (fonte: captura de tela); à direita, representação sequencial do movimento do *kip-up*⁶⁸⁰.

⁶⁷⁸ Também pode ser chamado de levante-chinês, salto de carpa, *rising handspring*, *chinese get up*, *kick-to-stand*, *nip-up* e *carp skip up*.

⁶⁷⁹ SIVIERO, Maria Vitória Laurindo. Os discursos do corpo. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, 2022, p. 161.

⁶⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=jhiJ5jpsGpM>

A próxima cena representa uma batalha aquática. Os soldados imperiais são perseguidos pelos camponeses rebeldes através de saltos acrobáticos em sequência, alternados e cruzados uns por cima dos outros. Os atores, divididos em filas entre os quatro cantos do tablado, partem correndo em trajetórias diagonais opostas e executam rolamentos saltados em altura razoáveis de forma alinhada e sucessiva. O ritmo é tão preciso que, quando um intérprete chega ao chão da fase de voo, outro imediatamente se encontra no ar acima dele (figuras 213 e 214). As passadas sequenciais das linhas antagônicas esquerda-trás e direita-frente ou esquerda-frente e direita-trás se revezam ágil e surpreendentemente em tempos decisivos que conjuntamente compõem uma atmosfera caótica e de agitação.

A condensação de muitas ações em pouco período de tempo (são 26 saltos acrobáticos em 19 segundos) eleva significativamente o nível dramático, onde um movimento pode ser perdido em um piscar de olhos. Este efeito cênico de tumulto provoca a sensação de que os guardas imperiais são atacados por todos os lados, encurralados sem chances de escapar. Neste cenário fluvial, os saltos invertidos atuam como se eles, de forma cíclica e imprevisível, imergissem e submergissem da água, como peixes voadores. A percepção extasiante de vertigem instaurada cria a impressão abundante de que tem mais atores no palco do que na verdade há, ou seja, a percepção de que estamos diante de um verdadeiro exército em termos de quantidade e de poderio bélico.



Figuras 213 e 214: à esquerda, panorama geral da dinâmica cruzada e alternada das sequências acrobáticas; à direita, detalhe que mostra a precisão transitória da sucessão dos saltos. Fonte: captura de vídeo.

Nesta sequência acrobática, os usos profícuos dos elementos do espaço e trilha sonora ficam bem evidentes. Similarmente à Capoeira, a musicalidade é empregada e presente durante toda a duração da peça, cuja percussão dos tambores e gongos pontuam, enfatizam e coordenam

ritmicamente as ações das disputas, auxiliando no tempo de sincronia entre os atores. Já o aproveitamento rico e diverso do espaço em suas variações de direções e níveis demonstra outras noções sobre o uso do palco oriental. Os antigos palcos na China, por exemplo, eram abertos nos quatro lados, já o teatro *nô* japonês geralmente é apresentado em um terreno aberto. Assim, durante o treinamento, o aprendiz chinês é proibido de se orientar frontalmente para o auditório, pois ele deve aprender a girar sua sequência de movimentos em qualquer direção. Assim, as relações que o performer estabelece com o seu corpo à medida que se move entre cada célula da área cênica são mais importantes do que a perspectiva do espectador. A performance não é dirigida ao público, mas sim tem como objetivo fazer conexões de significado através da espacialidade que correspondem à criação de um outro mundo.

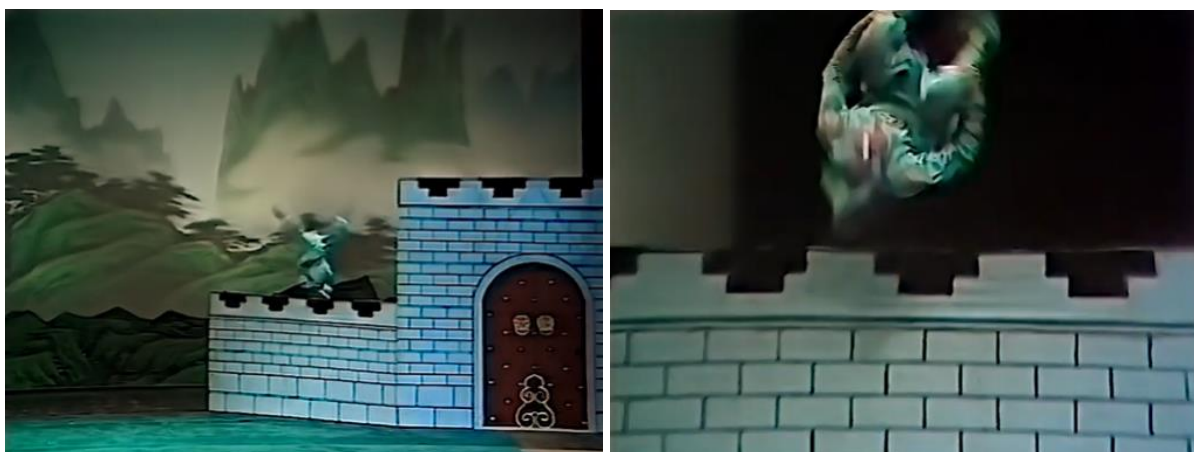
A mudança para o arco do proscênio, teatro de estilo ocidental, restringiu profundamente a estrutura da percepção em formas como a Ópera de Pequim. Entretanto, o espectador iniciado sabe que não precisará se posicionar em frente ao palco para visualizar integralmente as ações apresentadas⁶⁸¹. Ao final da cena, a armada camponesa vence mais uma vez a disputa. Eles levantam os soldados perdedores, retirando seus quatro membros do chão, o que indica a perda de suas competências e dignidade⁶⁸², e carrega-os acima de suas cabeças enquanto os presos agitam-se na tentativa de se libertarem. Eles capturam um soldado inimigo para informá-los o caminho que leva até o centro da fortaleza militar imperial.

O terceiro ato se inicia após a última mudança de cenário. O painel cenográfico que representa a floresta e o horizonte com as cordilheiras montanhosas da primeira parte volta a ser exibido. No palco, há uma estrutura que se assemelha a um castelo fortificado, com um alto muro e uma torre elevada com um grande portão de entrada. O exército imperial chega apressadamente à sua edificação, comandados pela figura cada vez mais frágil de seu líder, agora despojado de seus símbolos de poder como o adereço ornamental na cabeça e de seu cavalo. Ao adentrar em sua base militar, eles erguem uma bandeira amarela para anunciar a sua presença. Representantes dos camponeses chegam nos limites do forte, equipados com bastões e escudos, onde travam uma batalha com os guardas nobres, que são gradualmente dominados um por um. Em seu último esforço, o líder imperial decide enfrentar pessoalmente as forças inimigas, entretanto, foge com o restante para o interior do castelo. O exército camponês, portando arcos do lado exterior, lança algumas flechas para o outro lado da fortificação.

⁶⁸¹ RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 212.

⁶⁸² SIVIERO, Maria Vitória Laurindo. Os discursos do corpo. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, 2022, p. 161.

A sequência final é espetacularmente constituída por cinco passadas acrobáticas, cujo último movimento perpassa por cima do muro (figuras 215 e 216). Eles não invadem a base inimiga através do grande portão, mas sim preferem surpreender transpassando acrobaticamente a muralha. Essencialmente, apenas três elementos acrobáticos são visualizados (rodante, flic-flac e mortal), mas os atores-acrobatas combinam ou variam as suas execuções de diferentes maneiras em suas séries individuais resultando em uma diversidade quántupla de movimentos e dificuldades acrobáticas performada. Uma vez dentro do castelo, o grupo rebelde camponês vence a guerra, se reunindo em coro e hasteando uma bandeira verde. O levante popular enfim conquista o território da montanha *Yandang* e o poder passa ao estado dos trabalhadores.



Figuras 215 e 216, mostrando saltos sobre a muralha: à esquerda, salto mortal lateral afastado; à direita, detalhe de um salto mortal com pirueta. Fonte: captura de tela.

O corpo acrobático, portanto, é um elemento primordial da Ópera de Pequim, que enfatiza a pluralidade e artificialidade do sistema de atuação deste gênero teatral. Por sua qualidade física ágil, arriscada e surpreendente, é associado ao princípio agonístico e incorporado em cenas e espetáculos essencialmente marciais. O ritmo acelerado e crescente das batalhas e o território espacial disputado em constante mudança compõem um campo fértil para a emergência de corporeidades invertidas, despontadas a partir das rotações simultâneas ou sequenciais em torno dos eixos transversais e longitudinais. Corpos ao ar que se liberam constantemente da gravidade perpassam por todas as direções e níveis do espaço, em consonância com a lógica cênica chinesa de que a manifestação de presença (*qi*) do ator é através do movimento. Literalmente, a palavra *qi* significa “ar”, “espírito” ou “energia”. Em

termos de atuação, pode significar, simplesmente, “controle da respiração”⁶⁸³ – o que, em uma cena acrobática, é muito exigente. *Qi* é o que torna um bom intérprete, sem ele a performance é considerada inútil e um desperdício de esforço. A pior crítica que um artista da Ópera de Pequim pode receber é que ele é *meiyou qi* (sem presença). Em *Yandang Chan*, apesar de ser um espetáculo essencialmente marcial e acrobático, os atores principais também têm a chance de apresentar suas habilidades vocais em cânticos de apresentação, coerente com a noção de intérprete deste gênero teatral que reúne, em um caleidoscópio de articulação íntima e complementar, as quatro habilidades (canto, recitação, atuação e combate) para expressar o *qi*.

A dimensão acrobática associada a um princípio agonístico é bem difundida também na cultura popular e de entretenimento. Figuras orientais como samurais e ninjas são costumeiramente representadas em nível virtuoso de disputa física que apresentam frequentes saltos e inversões corporais. No jogo eletrônico de simulação de vida “The Sims 2” (2004), as pessoas controladas virtualmente (os *Sims*) têm a opção de visitar um destino de férias oriental denominado Vila Takemizu, onde podem encontrar um ninja, uma personagem não jogável (NPC), no qual têm a possibilidade de aprender a habilidade de teletransporte com ele. Esta ação é feita através de um salto mortal para trás: no local de partida, o *Sim* pula girando para trás e desaparece no ar em uma nuvem de fumaça ainda na metade do movimento (figura 217), enquanto reaparece completando a segunda parte da rotação e caindo de pé no destino alternativo escolhido (figura 218).

As qualidades corporais de agilidade de deslocamento e destreza física plena são comumente associados à figura do ninja, pois esta servia como agente secreto em serviços de milícia como espionagem e infiltração no Japão Feudal. Assim, é habitual retratá-la como um indivíduo incógnito e misterioso, visto que *ninja* (忍者) ou *shinobi* (忍術) são literalmente traduzidos como “aquele que é invisível” e “aquele que escapa”, respectivamente. Desta forma, o espião detém no jogo o impressionante e mágico recurso de atravessar o espaço-tempo por meio de um rápido movimento de inversão/rotação, que potencializa um circuito literal que quebra a relatividade dimensional.

⁶⁸³ RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 206.



Figuras 217 e 218: à esquerda podemos visualizar a personagem de cabeça para baixo no canto direito, que, após aprender o dom com o ninja, some no meio de um salto mortal para trás em uma nuvem de fumaça; à direita, ela reaparece na posição invertida completando o giro no canto esquerdo da imagem⁶⁸⁴.

Desta forma, as habilidades acrobáticas costumam ser associadas a uma espécie de habilidade extraordinária particular detida por jogadores em jogos digitais de simulação de lutas. Em partidas um contra um de franquias de *video games* como *Street Fighter* (1987-) e *Mortal Kombat* (1992-), a intensidade física entre as personagens faz com que os movimentos de ataque e defesa atinjam comumente uma dimensão acrobática. Os comandos, dados manualmente, tornam os impulsos ofensivos tão potentes e ágeis que certas figuras ficticiais possuem golpes em inversão como movimentos de assinatura. A figura de Guile, em *Street Fighter*, possui em seu repertório de ataques ações como o *reverse spin kick* (“chute giratório reverso”), em que, como diz o nome, executa um chute com uma perna de cabeça para baixo; e o *flash kick* (“chute rápido”), que, pela agilidade do golpe para cima com a perna, ele faz um mortal para trás (figura 219).

A heroína Sonya Blade, de *Mortal Kombat*, possui a possibilidade de fazer um *leg grab* (algo como “pegada de perna”), em que ela executa uma parada de mão e agarra seu oponente com os pés para, em seguida, o jogar no chão atrás dela (figura 220) ou o rasgar ao meio ao separar as pernas no golpe denominado *scissor split* (“espacato tesoura”). Ela também pode fazer uma *kartwheel* (variação proposital de *cartwheel*, “estrelinha”), onde realiza uma estrelinha e chuta o adversário com o impacto, ou um *inverted bicycle kick* (“chute de bicicleta invertido”), em que se eleva inversamente no ar com uma série de chutes rápidos no rival. Estas atitudes acrobáticas concedem pontos extras e possuem alto grau de efetividade de dano e domínio sobre o oponente pois oferecem golpes mais fortes a partir de uma corporeidade ágil e surpreendente; além de elevar o grau de espetacularidade da disputa, cujo objetivo mortal do combate geralmente causa excitação pela camada explícita de violência gráfica.

⁶⁸⁴ Fonte: captura de tela. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=REgy_VfoS-E



Figuras 219 e 220, golpes dos jogos eletrônicos *Street Fighter* e *Mortal Kombat*, respectivamente. À esquerda, Guile ataca com um *flash kick*, onde a trajetória circular do movimento é evidenciada pelo traço em branco⁶⁸⁵. À direita, golpe do *leg grab* (abaixo) de Sonya Blade, cujo modelo digital do movimento acrobático é baseado na execução de uma atriz (acima)⁶⁸⁶.

Desta forma, as corporeidades invertidas são elementos comuns na constituição do repertório motor de personagens que expressam uma natureza sobre-humana a ponto de serem consideradas super-humanas. Os movimentos acrobáticos serão equiparados a um superpoder, onde o domínio sobre a força da gravidade sintetiza simbolicamente o conjunto das habilidades físicas extraordinárias de figuras arquetípicas e fictícias como deuses, figuras mitológicas e super-heróis (ou super-vilões). Ao ser conferida principalmente em gêneros cinematográficos (como os de ação, fantasia, animação e *live action*) ou literários (como as histórias em quadrinhos, *kamishibai*, *tokusatsu*, mangá e anime), a aptidão acrobática basicamente se limita a estes seres por serem dotados de qualidades físicas excepcionais, o que permite que demonstrem muito mais equilíbrio e destreza do que um humano de ponta; além de atuar como uma medida de quão eles poderosos são e delinear uma imagem heroica.

⁶⁸⁵ <https://network.mugenguild.com/jmorphman/characters/guile/>

⁶⁸⁶ Fonte: captura de tela. Disponível em: <https://x.com/GameSpot/status/1578739488720764929>



Figuras 221 e 222: à esquerda, a figura heroica lendária de Robin Hood na peça “The Heart of Robin Hood” (2011), uma produção da *Royal Shakespeare Company* com direção de Gisli Örn Gardarsson⁶⁸⁷; à direita, Peter Pan no espetáculo “Peter Pan Goes Wrong” (2013), da *Mischief Theatre Company* com direção de Adam Meggido⁶⁸⁸.

Os superpoderes podem ser um exacerbamento de capacidades humanas naturais, como força e flexibilidade, ou um saber incomum, como voo ou invisibilidade. Inatos ou adquiridos, eles geralmente recebem explicações científicas, tecnológicas ou sobrenaturais e são oriundos de fontes como magia, tecnologia, experimento, treinamento ou a própria natureza fisiológica da personagem (como seres sobrenaturais ou mutantes)⁶⁸⁹. Alguns super-heróis, como o Asa Noturna (*Nightwing*), Noturno (*Nightcrawler*) e o Desafiador (*Deadman*), possuem vivências circenses anteriores e outros, como o Capitão América, treinam ginástica esportiva e artes marciais enquanto condicionamento e desenvolvimento físico (figura 223); o que reforça, na ideologia popular, a aproximação entre estas práticas acrobáticas e um corpo heroico. Eles funcionam como um recurso narrativo e cênico para identificá-los de forma quase imediata e para contrastá-los com os outros humanos ditos comuns e ordinários.

⁶⁸⁷ <https://vesturport.com/theater/the-heart-of-robin-hood/>

⁶⁸⁸ <https://www.heraldsun.com.au/lifestyle/melbourne/everything-goes-wrong-in-the-best-way-in-peter-pan-goes-wrong/news-story/d4e03267c2dcf5cc264470e30f27c48c>

⁶⁸⁹ GESH, Lois H. & WEINBERG, Robert. *The Dark Knight: Batman: A NonSuper Superhero. The Science of Superheroes*. [S.l.]: John Wiley & Sons, 2002.



Figura 223: Banda desenhada que ilustra uma situação em que Rick Jones passa por uma sessão de treinamento dada pelo Capitão América, que segue uma rotina para mostrar-lhe como maximizar sua eficácia nas lutas, na qual ele chama de “ginástica combativa”⁶⁹⁰. Nas suas instruções, ele resume as habilidades proporcionadas pela prática acrobática no combate: “(...) a habilidade acrobática é apenas metade disso! Você precisa aterrissar de uma maneira em que você está instantaneamente preparado para atacar! Me observe! Esteja preparado para mudar de direção em meio segundo! E, quando pousar, fique perto do chão, assim você será um alvo difícil para qualquer um com uma mira em você! E então... use o seu momentum para saltar para cima... rápido... preparado para se mover! Ao não diminuir o passo, você mantém seu oponente desequilibrado! Todo o truque é mudar imediatamente da defesa ao ataque... para que somente você possa saber o que vem em seguida!”.

A associação das corporeidades acrobáticas em um sentido positivo e reverente é motivada pela personalidade benevolente dos super-heróis e seu aparecimento em situações em que eles se utilizam de suas proezas físicas em prol do interesse público, o que provoca curiosidade, admiração e fascinação. A empatia do público também é conquistada pelo alto grau de aventura das situações dramáticas essencialmente maniqueístas. O vigilantismo e a dedicação em proteger as pessoas ou uma cidade de um mau e o esforço de tornar o mundo um lugar melhor é percebida de forma louvável e honrosa. As habilidades acrobáticas são vistas em perseguições e lutas, onde o herói salta e gira no ar como modo de defesa e esquiva,

⁶⁹⁰ Captain America #111, “Tomorrow you live, tonight I die!!”, 1969. Escrito por Stan Lee com arte de Jim Steranko, Joe Sinnott e Sam Rosen.

deslocamentos pela paisagem urbana e fugas ágeis ou golpes e ataques, sendo visualmente atraentes e adicionam camadas de espetacularidade às cenas de combate.



Figura 224: História em quadrinhos que retrata uma luta entre os heróis Homem Aranha e Hulk. É interessante que o desenho permite enfatizar a trajetória do movimento e dispor uma simultaneidade de posições corporais em um mesmo quadro que cria um efeito de agilidade física. Nesta situação, o Homem Aranha, o humano que adquire habilidades aracnídeas após ter sido picado por uma aranha radioativa, se gaba de suas aptidões acrobáticas que superam inimigos maiores e mais fortes: “graças aos meus reflexos e coordenação aprimorados, sou praticamente incomparável quando se trata de pular, balançar, girar, dar cambalhotas... e qualquer outro ato acrobático! Uma outra personagem responde: *Sem argumentos! Você sempre foi muito flexível e ágil... exceto na pista de dança!* (...) O Homem Aranha retoma: *Como eu estava dizendo... também tenho a incrível capacidade de atingir um estado de equilíbrio perfeito em praticamente qualquer posição imaginável! Como meus reflexos podem operar até quarenta vezes mais rápido que os de uma pessoa normal, muitas vezes os uso para confundir um inimigo muito mais forte!*” A outra personagem enfim responde: “*Eu adoraria ver você colocar essa velocidade em prática... na próxima vez que limpamos este apartamento!*”⁶⁹¹.

Enquanto a dimensão acrobática denota um superpoder em figuras heroicas em jogos eletrônicos, filmes de animação e histórias em quadrinhos, a espetacularidade das corporeidades invertidas em pessoas reais é utilizada nos gêneros cinematográficos de ação e aventura. Os movimentos acrobáticos são amplamente inseridos como floreios para intensificar dramaticamente as sequências de perseguição, lutas, tiroteio e explosões, cujas situações podem ser potencializadas com o auxílio de efeitos visuais. As corporeidades invertidas emergem do exagero dos golpes de ataque e de defesa ou do amplo e criativo uso do ambiente. Este estilo

⁶⁹¹ <https://www.quora.com/Is-Spider-Man-a-better-acrobat-than-Nightwing>

de filme, assim como as técnicas acrobáticas, enfrentam um preconceito a partir da visão estereotipada que critica o suposto favorecimento da espetacularidade à narrativa⁶⁹² ao ser uma tentativa desesperada de mascarar a falta de conteúdo⁶⁹³.

Entretanto, mesmo no Cinema, a dominância da palavra falada e a suma importância do enredo não permitem a contemplação de que os movimentos acrobáticos nas lutas, por sua relação inusual com a força da gravidade, constituem uma narrativa própria e alicerçada no corpo. Uma *dramaturgia agonística*, criada a partir da composição de ações baseadas no risco, perigo, acidente, imprevisto, surpresa e peripécia, põe em sintonia o preceito espetacular com o desenrolar da história e serve como um veículo para o desenvolvimento diegético⁶⁹⁴. É em situações-limite que o caráter de um protagonista pode ser revelado, reforçado ou desenvolvido através da forma como ele age e das decisões que enfrenta. O embate direto entre os corpos oferece, portanto, uma dimensão física e concreta do conflito opositivo entre personagens com interesses divergentes, além de expressar um ápice de rivalidade que geralmente reflete em uma transformação significativa ou uma reviravolta total da narrativa.

Os primeiros filmes com a temática que orbita as artes marciais remontam ao cinema de Shanghai na década de 20 do século XX⁶⁹⁵ e conhecidos atores-marciais-acrobatas orientais incluem Bruce Lee⁶⁹⁶ e Jackie Chan⁶⁹⁷. Este último, por exemplo, treinou como acrobata na Ópera de Pequim e uma de suas peculiaridades de estilo de atuação e direção é mostrar personagens que, mesmo virtuosos, enfatizam aspectos essencialmente humanos com suas relutâncias, medos, falhas e humor. Apesar de realizar suas artimanhas ele mesmo, nas gravações de determinadas cenas de ação e aventura é comum o uso de dublês, ou seja, atores treinados e especialistas em atos de grande risco físico. Muitas vezes eles substituem outros atores, servindo como duplos em casos em que a condição física ou a idade do ator impedem

⁶⁹² HIGGINS, Scott. Suspenseful Situations: Melodramatic Narrative and the Contemporary Action Film. University of Texas Press, Cinema Journal, 47 (2), 2008, p. 74–96.

⁶⁹³ DIXON, Wheeler Winston. Film Genre 2000: New Critical Essays. Albany, NY: State University of New York Press, 2000, p. 4.

⁶⁹⁴ KING, Geoff. Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster. London: IB Tauris & Co./New York, 2000.

⁶⁹⁵ YIP, Man-Fung. Martial Arts Cinema and Hong Kong Modernity. Hong Kong University Press, 2017, p. 147.

⁶⁹⁶ Bruce Lee (1940-1973) foi um artista marcial e ator americano de Hong Kong. Ele foi o fundador do *Jeet Kune Do*, uma filosofia híbrida de artes marciais inspirada em diferentes disciplinas de combate que às vezes é creditada por abrir o caminho para o esporte de combate das artes marciais mistas (MMA). Ele é creditado por promover o cinema de ação de Hong Kong e por ajudar a mudar a forma como o povo chinês era apresentado nos filmes americanos.

⁶⁹⁷ Chan Kong-sang (1954-), conhecido profissionalmente como Jackie Chan, é um ator, diretor, escritor, produtor, artista marcial e dublê de Hong Kong conhecido por seu estilo de luta acrobática pastelão, timing cômico e movimentos acrobáticos inovadores. Antes de entrar na indústria cinematográfica, foi uma das Sete Pequenas Fortunas da Academia de Teatro da China na Escola de Ópera de Pequim, onde estudou acrobacias, artes marciais e atuação.

certas atividades ou quando o ator está contratualmente proibido de correr certos riscos. No início da indústria cinematográfica, os dublês eram artistas de circo e atletas de modalidades ginásticas; até hoje, apesar de não ser tão valorizado, é um campo profissional consolidado e fecundo para atores-acrobatas que possuem habilidades acrobáticas variadas.



Figuras 225 e 226: à esquerda, cena de *Matrix* (1999), dirigido por Lilly e Lana Wachowski, em que a personagem, cercada por policiais, é forçada a fazer uma roda com uma mão para desviar eficientemente das balas vindas de várias direções⁶⁹⁸. À direita, cena de *Armour of God II: Operation Condor* (1992), com direção de Jackie Chan, um túnel de vento em uma base aérea serve como cenário do duelo final entre os adversários ao mesmo tempo que há a disputa deles mesmos com o equilíbrio e a gravidade⁶⁹⁹.

Os movimentos acrobáticos, portanto, atuam convencionalmente em sentido agonístico como um elemento de síntese no vocabulário gestual de ataque e defesa de golpes, onde são apreciados pela facilidade e inventividade com que o ator os incorpora à ação da peça. Para além de um conflito com um adversário humano, o ator batalha por uma soberania do espaço, perfurando-o constantemente com golpes que se assemelham às ações básicas de esforço labanianas de “socar” (rápido em relação ao tempo, direto em relação ao espaço e forte em relação ao peso) e “chicotear” (rápido em relação ao tempo, indireto em relação ao espaço e forte em relação ao peso); além de ocupar diferentes direções e níveis com os saltos e giros, que o libertam momentaneamente da gravidade e que demonstram domínio de si, do espaço ao redor e da situação opositiva como um todo. Cada cena de luta é repleta de reviravoltas estilísticas, além do uso consistente do ambiente ao redor em uma espécie de *parkour* combativo que potencializa a emergência de corporeidades invertidas.

Assim, os movimentos acrobáticos, por sua intrínseca natureza técnica complexa que se afasta dos condicionamentos corporais cotidianos, proporcionam fertilmente um efeito fantasioso de um corpo sobre-humano na personagem (mas que não é muito distante de performances de alto rendimento esportivo, como os triplos mortais dos ginastas de trampolim

⁶⁹⁸ Fonte: captura de tela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z2eCmhBgsvI>

⁶⁹⁹ Fonte: captura de tela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G4a9PEfX8D0>

ou de mergulhadores dos saltos ornamentais em competições olímpicas). Nos combates, auxilia na evidenciação de suas qualidades físicas superiores, como força, equilíbrio, agilidade; e de habilidades cognitivas superdesenvolvidas como hiperconsciência, velocidade de reação, antecipação reflexiva, sentidos omnidirecionais e criatividade adaptativa. As corporeidades acrobáticas nas cenas de luta da Ópera de Pequim é o mais próximo que se pode comparar àquelas vistas em representações cinematográficas de personagens de animação ou desenhos em histórias em quadrinhos. Isto apoia a suposição de que o corpo performativo chinês é parte humano, parte semelhante ao humano, mas absolutamente não é humano ordinário. A matéria-prima para a performance da Ópera de Pequim não é, portanto, qualquer corpo; pelo contrário, é um corpo que é considerado de alguma forma especial e diferente dos corpos comuns⁷⁰⁰.

Embora a maioria dos lutadores reais provavelmente aconselham que quanto mais sutil for o movimento, mais eficaz ele será, as ações da Ópera de Pequim são exageradas e amplamente visíveis para a contemplação otimizada do público. Isto confere as técnicas de luta uma esfera inerentemente dramática⁷⁰¹. Eles elevam o nível espetacular dos conflitos de corpo a corpo, assumindo um papel similar ao *floreio* na Capoeira. Pelo seu caráter improvisacional, o capoeirista, nos intervalos entre um movimento e outro, pode realizar ações criativas de adorno, capricho e embelezamento que, ao mesmo tempo que concedem continuidade ao jogo e demonstram destreza física, se tornam uma espécie de “enfeite” na performance. Desta forma, esta composição de estética imagética é espetacular na medida que se torna algo que chama a atenção do outro jogador e do espectador, um movimento que agrada e excita o sentido da visão no palco da roda de Capoeira⁷⁰². Não é à toa que os movimentos acrobáticos são geralmente conhecidos como sinônimos de floreios nesta prática corporal⁷⁰³.

As corporeidades acrobáticas como uma camada de ornamento adicional à performance de luta também são vistas nas artes marciais, onde os chutes com saltos, por exemplo, existem principalmente para fins de demonstração, pois presumidamente diminuem a eficácia do golpe se aplicados (diferente da lógica empregada nos jogos digitais de simulação de luta). Movimentos acrobáticos aéreos são uma marca registrada dos lutadores em sequências

⁷⁰⁰ RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 83.

⁷⁰¹ KLENS-BIGMAN, Deborah. Towards a theory of martial art as performance art. Journal of Asian Martial Arts, v. 8:2, 1999, p. 12.

⁷⁰² BORTOLETO, Marco Antonio Coelho & PASQUA, Livia de Paula Machado. O floreio na capoeira: sua dimensão espetacular e alegórica. Anais do XIX Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte e VI Congresso Internacional de Ciências do Esporte. Vitória, 2015.

⁷⁰³ PASQUA, Livia de Paula Machado. Competições de Capoeira: a faceta esportiva da arte brasileira e a presença do elemento acrobático no jogo. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

populares de *lucha libre*, que voam alto sobre seus adversários para mostrar sua agilidade, potencializar a força do golpe ou simplesmente produzir efeito espetacular no público presente. Entretanto, como todo movimento da Capoeira, os floreios acrobáticos não servem somente ao mero propósito de fascinar, visto que sempre é utilizado como forma de manifestação e expressão dos seus sentimentos⁷⁰⁴ aplicados à dinâmica do jogo. Mesma ideia é vista na Ópera de Pequim, onde as teatralidades das ações de lutas que compõem uma dramaturgia *acroagonística* são uma boa forma de mostrar as habilidades do ator ao mesmo tempo que revela aspectos da personalidade e comportamento da personagem e maximizam a espetacularidade na encenação em medida igual ao contribuir para o desenvolvimento da narrativa e do enredo.

O elemento acrobático na Ópera de Pequim possui funções como estilização do movimento, apresentação do elemento cênico, intensificação da emoção, expressão da situação, retórica da ação⁷⁰⁵ e desenvolvimento do personagem. Apesar de se inserir em uma dimensão artificial e convencional típica da Ópera de Pequim, possui um caráter um pouco mais livre e acessível de leitura, no sentido de que um público inexperiente com este gênero teatral não encontrará tanta dificuldade de interpretar os significados intrínsecos e implícitos de uma cena marcial. O princípio agonístico, referente à competição, está em todas as sociedades, da vida cotidiana aos esportes, do lazer às lutas e dos humanos aos animais. Assim, um espectador, mesmo não iniciado, de certa forma já possui de antemão um “conhecimento prévio” que atravessa culturas e que permite compreender, ainda que de maneira geral, a linguagem essencialmente corporal do espetáculo. E, mesmo que não assimile racionalmente de inteiro a narrativa, ele é, de forma inerente, afetado sensorialmente pelo impacto sinestésico dos movimentos acrobáticos. Isto reflete no intercâmbio rico de linguagens que uma cena intercultural contemporânea pode proporcionar. A *Contemporary Legend Theatre Company* de Taiwan, por exemplo, desde a década de 1980 tem integrado a técnica da Ópera de Pequim à adaptação de dramas gregos, shakespearianos e até mesmo peças de Teatro do Absurdo para os palcos chineses⁷⁰⁶.

Coreografar uma luta com os parâmetros do realismo produz uma perda de perspectiva em relação à violência real, assim, a estilização e demarcação minuciosa dos movimentos confere uma ampliação dos limites da credibilidade e pressupõe uma camada de licença poética

⁷⁰⁴ AREIAS, Almir das. O que é a Capoeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. 2.ed.

⁷⁰⁵ BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator. Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 294.

⁷⁰⁶ WANG-NGAI, Siu & LOVRICK, Peter. Chinese opera: the actor's craft. Hong Kong University Press, 2013, p. 3.

à performance. Devido à qualidade abstrata dos movimentos marciais-acrobáticos, o uso destes na performance fornece contextos e imagens mais abundantes do que outras ações estilizadas, como as poses e as mímicas⁷⁰⁷. Ao descrever os espetáculos da Ópera de Pequim neste subcapítulo, pode-se perceber o frequente uso de verbos como indicar, remeter, lembrar, pressupor, sugerir, insinuar, denotar ou representar, por exemplo. Ficção e realidade ricocheteiam uma na outra como reflexos em uma sala de espelhos em um jogo engenhoso de sugestão, cujo parâmetro da realidade não é negado, mas sim transformado ou aumentado. As ações cênicas acrobáticas são, portanto, regidas sob um sistema de equivalência⁷⁰⁸ que tanto encantou artistas teatrais ocidentais como Stanislávski, Brecht, Craig, Barba, Chaplin e tantos outros, como eu.

3.3. O princípio da circularidade: Deborah Colker, Rota

Disseram-lhe que a vida era bela. Não! A vida é redonda⁷⁰⁹.

A circularidade está presente na vida cotidiana como elemento de composição de muitos objetos, mas também constitui um vasto universo de símbolos, ritmos, metáforas e representações que remetem comumente ao imaginário do redondo. As rodas do carro, da bicicleta, do skate, do patinete, da máquina de fiar, a roda d'água, a roda de exercício do hamster, a hélice do navio e do avião. O relógio, a bússola, o disco de vinil, o CD de música, o pião, o compasso, a roleta do poker, a perfuradeira, a sirene da polícia, o disco espelhado da festa, a roda gigante, o carrossel, o ventilador, das turbinas eólicas, a máquina de lavar, o moinho, o catavento, o caleidoscópio, o fenacistoscópio, o praxinoscópio, a máquina de cerâmica, o misturador de cimento, a esteira do aeroporto, um furacão. As danças circulares, dos orixás, do carnaval, do giro sufi às quadrilhas das festas juninas, as congadas, as cirandas, o carimbó, as danças indígenas, a roda de capoeira. Da composição de Stonehenge ao Coliseu, as colmeias das abelhas, as teias das aranhas. Das formas macrocósmicas como do sistema solar e dos planetas até as partículas microscópicas, como a célula e o átomo. Dos movimentos de rotação e translação dos planetas em torno do Sol até a energia dos chakras, o sangue que circula

⁷⁰⁷ YAO, Hai-Hsing. The use of martial-acrobatic arts in the training and performance of Peking Opera. (Volumes I and II). Thesis, University of Minnesota, 1990, p. 211.

⁷⁰⁸ BARBA, E; SAVARESE, N. Equivalência. In: A arte secreta do ator. Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 112-121.

⁷⁰⁹ BOUSQUET, Joë. Le meneur de lune. République des Lettres, 2020.

pelo corpo, os olhos que contornam o ambiente, a divisão celular e os elétrons que orbitam ao redor do núcleo dos átomos.

Da metáfora da serpente nórdica *Jörmungandr* que engole a própria cauda ao paradoxo do ovo-galinha, onde os dois elementos levam um ao outro no ciclo que questiona a origem e o fim; como o *yin-yang*, um diagrama formado por um círculo que combina duas partes com cores em oposição, mas interconectadas e auto perpetuantes, cujo fluxo contínuo representa a ideia de contrários em equilíbrio e de harmonia universal. A própria passagem do tempo, compreendido não como uma sequência linear, mas como espiralar⁷¹⁰, entrelaçando a ancestralidade e a morte e onde o passado habita o presente e o futuro. É frequente a associação do que é circular às ideias de recomeço, repetição, infinitude, destruição, criação, começo, fim, completude. Em suma, de *movimento*. A relação que o homem estabelece com a Terra envolve esse processo de reflexão e alteridade que passa pela apreensão das formas do mundo físico e sua transformação em ideias. Os círculos aparecem na natureza e em suas representações através das criações humanas, particularmente as artísticas. O corpo acrobático assume, portanto, uma poética de circularidade em sua essência.

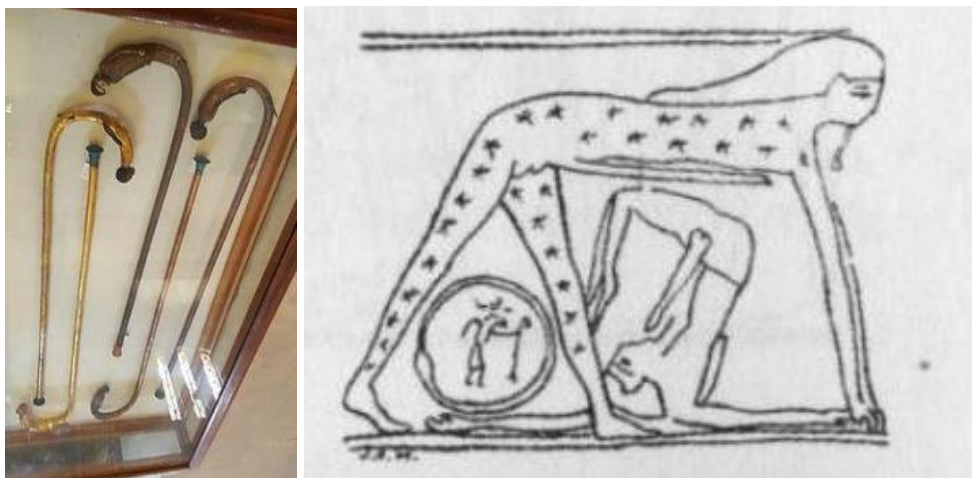
Nos rituais egípcios antigos, por exemplo, a inversão do corpo era associada aos paradoxos do falecimento e da ressurreição associados principalmente aos mitos do renascimento do deus Osíris. Sequências acrobáticas eram praticadas em cerimônias de culto funerário, atuando diante do morto em uma espécie de drama religioso ou de encantamentos mágicos⁷¹¹. As pictografias corporais invertidas que formam parte do acervo encontrado em tumbas, compostas por figuras virando, caindo, retorcendo e arqueando-se em direção ao submundo evocavam, portanto, o giro da morte. O corpo invertido poderia também ter um caráter mais cósmico do que religioso, onde as ideias de circularidade e rotação eram associadas em analogia com o micro e macrocosmo. As dinâmicas giratórias representavam os ciclos de nascimentos e renascimentos em conexão com a revolução dos corpos celestes, a harmonia de suas diferentes revoluções e o poder da influência das estrelas no mundo elementar⁷¹². Dentre os objetos pessoais encontrados na tumba de Tutancâmon, por exemplo, as bengalas apresentam corpos no apoio para mãos, que, em uso, adquiriram uma posição invertida; e os membros inferiores, ao se unificarem e ramificarem ao longo do bastão, fazem alusão a extensão caudal de uma figura estelar (figura 227).

⁷¹⁰ MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Editora Cobogó, 2000, p. 79.

⁷¹¹ ROHE, J. La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral. Tesis doctoral, Universidad de Málaga. Málaga, 2014, p. 119.

⁷¹² MENIL, F. de. Histoire de la danse a travers les ages. Paris: Alcide Picard & Kaan Ed, 1905, p. 6.

O rico conhecimento astronômico egípcio pode ser verificado nas suas mitologias, como a narrativa da criação do universo e a trajetória do deus Sol ao submundo. Segundo o mito, o mundo surgiu da união e separação dos deuses Nut (céu) e Geb (terra), onde o deus Shu (ar) se coloca entre os dois seres. Afastada de Geb, Nut dá à luz ao deus Rá (sol), que atravessa a órbita celestial formada pelo corpo da mãe, e ao cair da noite termina sua trajetória diurna e morre em seus braços para iniciar sua trajetória noturna e renascer entre suas pernas. Assim, movimentos acrobáticos de inversão serão utilizados como recursos simbólicos para uma forma de representação figurada do deus Rá, que aparece em posição invertida. Na figura 228, por exemplo, o deus do Sol se porta arqueado abaixo do deus Nut com os braços estendidos horizontalmente, onde o braço direito toca os braços de Nut e o esquerdo se aproxima das pernas, sustentando um disco rodeado formado por uma serpente que morde a própria cauda⁷¹³.



Figuras 227 e 228: à esquerda, bengalas de Tutancâmon⁷¹⁴; à direita, desenho egípcio que retrata a narrativa mitológica do deus Rá⁷¹⁵.

Neste subcapítulo, será analisado como a natureza circular inerente das corporeidades invertidas compõe um princípio poético e cênico da encenação de “Rota”, obra da coreógrafa brasileira Deborah Colker (1960-). O preceito da circularidade é tomado aqui como uma qualidade que orienta comumente os eixos teatrais da gestualidade dos dançarinos, a estrutura cenográfica e a concepção do espetáculo. Colker nasceu e cresceu no Rio de Janeiro oriunda de uma família de judeus imigrantes da Rússia. Seu pai, um professor de música e violinista, teve

⁷¹³ DEONNA, W. Le Symbolisme de l’acrobatie antique. Berchem-Bruxelles, Latomus Revue d’études Latines, 1953, p. 33-40.

⁷¹⁴ Fonte: Egyptian Museum (Cairo). Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Tutanc%C3%A2mon#/media/Ficheiro:By_ovedc_-_Egyptian_Museum_\(Cairo\)_-_202.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tutanc%C3%A2mon#/media/Ficheiro:By_ovedc_-_Egyptian_Museum_(Cairo)_-_202.jpg)

⁷¹⁵ DEONNA, W. Op. Cit., p. 32.

grande influência na sua formação musical de piano clássico, cujo estudo solitário era alternado com a prática coletiva da modalidade esportiva do voleibol⁷¹⁶. A partir dos 16 anos, começou a canalizar seu dinamismo para a dança ao estudar balé clássico, jazz e sapateado. A partir dos 18 anos, convergiu para a dança contemporânea ao participar como bailarina do grupo Coringa, coletivo sob direção de Graciela Figueroa⁷¹⁷. Trabalhou em dezenas de espetáculos de teatro como preparadora corporal e diretora de movimento. Ela tem experiência com grandes grupos de elenco, coordenando eventos de grande magnitude, como a comissão de frente de grandes escolas de samba no desfile de Carnaval no Rio de Janeiro; o espetáculo “Maracanã” na grade de atividades culturais da Copa do Mundo de Futebol de 2006 na Alemanha e a abertura dos Jogos Olímpicos do Rio 2016, no qual apresentou um espetáculo visual representativo da energia do povo brasileiro.

Em 1994, criou sua Companhia de Dança que leva o seu nome, que conta com quatorze espetáculos em seu repertório e premiações relevantes no campo das Artes Cênicas, como o *Prix Benois de la Danse* de Moscou (2018) e o *Laurence Olivier Award* (2001) concedido pela *The Society of London Theatre*. Assim como o Brasil, a poética cênica de Colker é uma mistura diversa e exuberante de gêneros, ritmos, dinâmicas e cores⁷¹⁸. O seu vocabulário altamente acrobático pode ser associado ao espírito brasileiro⁷¹⁹. Os grandes eixos de sustentação de seu trabalho giram ao redor da utilização do gesto, enquanto síntese do movimento, como um poderoso elemento de expressão cênica; a apropriação de movimentos oriundos de outras práticas do corpo; e as reflexões sobre as forças que regem o movimento, como os preceitos da Física e a geometria espacial. Os movimentos dos bailarinos buscam uma rigorosa precisão e o risco físico, permeando a dimensão acrobática nos desafios às leis da gravidade que suscitam a emergência de corporeidades invertidas.

A coreógrafa geralmente centra a montagem da encenação em partes distintas e que contam com diversos quadros independentes entre si, mas que se complementam em torno de um universo ou uma ideia conceitual particular, concreta e bem delineada. Esta temática geralmente é auxiliada pela presença de um elemento cênico centralizante, como um objeto específico que se repete em abundância ou cujo signo é constantemente ressignificado; ou estruturas cenográficas que delimitam o espaço cênico e direcionam as possibilidades de

⁷¹⁶ Informações retiradas do site oficial da coreógrafa. Disponível em:

<https://www.ciadeborahcolker.com.br/deborahcolker>

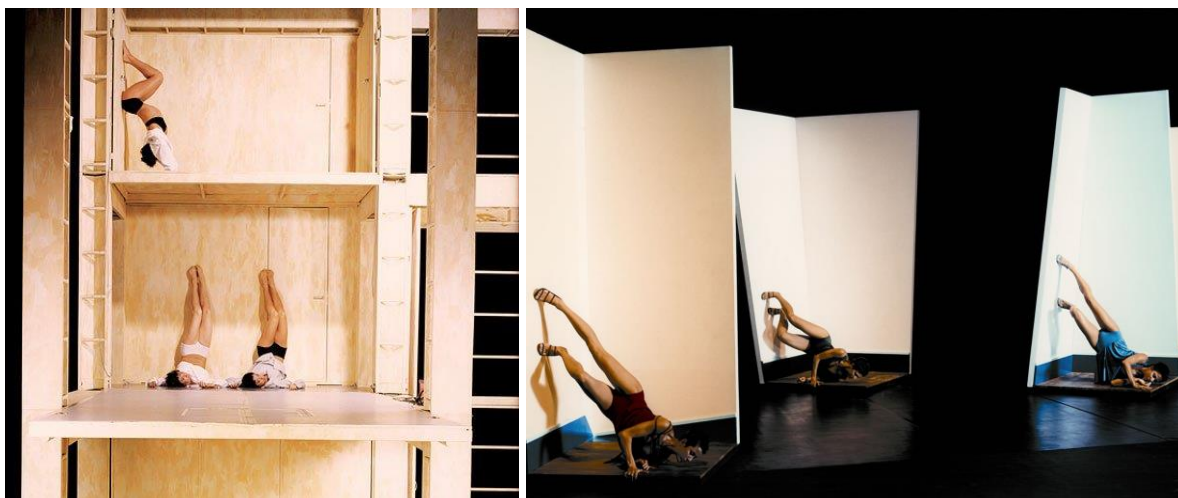
⁷¹⁷ Graciela Figueroa (1944-) é uma dançarina e coreógrafa uruguaia.

⁷¹⁸ ARUME, Igor. Deborah Colker: Guia de Espetáculo. 2010. Disponível em:

<https://issuu.com/igorarume/docs/colkershowguide>

⁷¹⁹ VILELA, Soraia. O "Nó" de Deborah Colker. Entrevista com Deborah Colker. Revista DW-World, 2005. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/o-n%C3%B3-de-deborah-colker/a-1573657>

movimentos dos bailarinos. Em “Velox” (veloz, em latim), de 1995, por exemplo, uma parede de escalada é utilizada como um palco vertical em busca de um novo ponto de vista para a dança. As pequenas concavidades das agarras em que os bailarinos se apóiam permitem que eles invertam o corpo ou girem sobre seus próprios eixos⁷²⁰. Em “Casa” (1999), as ações cotidianas são fonte de inspiração para a coreografia, que se transformam à medida que os bailarinos interagem com o espaço de três andares que simula uma residência (figura 229). Na criação de “4 por 4” (2002), o conceito de uma habitação é retomado pelo encontro perpendicular de duas paredes com diferentes inclinações, que sugerem cantos de um cômodo em que os bailarinos se relacionam invertidamente (figura 230). O espetáculo também conta, em outra cena, com 90 vasos espalhados no palco como um labirinto para explorar similarmente as qualidades de contenção, delicadeza, limitação e ousadia.



Figuras 229 e 230: à esquerda, cena do espetáculo “Casa”⁷²¹; à direita, quadro de “4 por 4”⁷²².

No espetáculo “Nó” (2005), os corpos dos bailarinos se confundem ao se movimentarem em meio à disposição vertical de um emaranhado de 120 cordas para refletir sobre aprisionamento, liberdade, ligação e desejo. O emaranhado de cordões pode servir como alicerce para suspender o corpo, cujo aprisionamento dos membros inferiores se torna um fator de liberdade para o resto do corpo experimentar uma suspensão em direção ao chão através de uma inversão (figura 231). Em “Cão sem Plumas” (2017), adaptação do poema homônimo do

⁷²⁰ FONSECA, Eline Silva & COSTA, Vera Lúcia Menezes Costa. “Velox” show: risk-adventure in Deborah Colker’s contemporary dance. Revista Movimento, v. 16, n. 02. Porto Alegre, 2010, p. 100.

⁷²¹ <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=352932109522330&set=pb.100044166319557.-2207520000&type=3>

⁷²² <https://www.facebook.com/ciadeborahcolker/photos/pb.100044166319557.-2207520000/198610960161604/?type=3>

escritor brasileiro João Cabral de Melo Neto⁷²³, uma espessura de argila seca cobre os corpos dos bailarinos para compor a atmosfera lodosa da vida rural no mangue e discursar sobre o descaso das elites sobre a pobreza da população ribeirinha e a biodiversidade deste ecossistema. As corporeidades invertidas, em meio a um cenário composto por plataformas de madeira, refletem o modo como as pessoas se transformam em uma espécie de caranguejo para se camuflar e sobreviver em meio a um ambiente ecológico dominado pela lama (figura 232).



Figuras 231 e 232: à esquerda, cena do espetáculo “Nó”⁷²⁴; à direita, momento de “Cão sem plumas”⁷²⁵.

Na obra “Belle” (2014), livremente inspirado no romance *Belle de Jour* do escritor franco-argentino Joseph Kessel⁷²⁶, conta a história de Séverine, a burguesa bem-casada que, para suprir o profundo vazio existencial que a consome, se vê compelida a transgredir as fronteiras de seu mundo de conto-de-fadas e ir passar as tardes em um *rendez-vous*, onde atende pelo codinome que intitula o espetáculo. Assim, as corporeidades invertidas são elementos que auxiliam a tecer uma encenação que coloca em evidência os conflitos íntimos entre carne e espírito, amor e desejo, razão e instinto e real e imaginário (figura 233). Em “Cura” (2021), a ponte entre a fé e a ciência é discutida através dos embates entre os dilemas de aceitar e lutar,

⁷²³ João Cabral de Melo Neto (1920-1999) foi um poeta e diplomata brasileiro e um dos escritores mais influentes do modernismo brasileiro.

⁷²⁴ <https://acontecendoaqui.com.br/eventos/cia-de-danca-deborah-colker-vem-florianopolis-com-o-espetaculo-no/>

⁷²⁵ <https://www.facebook.com/ciadeborahcolker/photos/pb.100044166319557.-2207520000/1877875542235129/?type=3>

⁷²⁶ Joseph Kessel (1898–1979) foi um jornalista e romancista franco argentino. Foi membro da *Académie française* e da *Ordre national de la Légion d'honneur*.

calar e gritar, esperar e agir. É feito uma alusão à figura de Obaluaê⁷²⁷, orixá da doença, da cura, da rejeição e da adoção, cujas palhas típicas que cobrem o seu corpo para esconder suas cicatrizes é tomada como elemento cenográfico. Aqui, a inversão do corpo é evocada em um plano inclinado enquanto uma outra forma fisiológica de remediar os sintomas, em uma luta contra o adoecimento da verticalidade e uma superação das forças que nos colocam para baixo (figura 234).



Figuras 233 e 234: à esquerda, cena de “Belle”⁷²⁸; à direita, quadro de “Cura”⁷²⁹.

A noção circular é vista com maior proeminência em algumas obras específicas. Em “Dínamo” (2006), espetáculo que une a ideia da relação entre esporte e dança através de suas linguagens comuns e universais de energia, do desafio e da superação por meio do corpo (presentes também em “Velox” e “Maracanã”), Colker verte novamente a parede em palco, transformando-a em um campo esportivo onde corpos suspensos por cabos experimentam a inversão em uma partida vertical de futebol, um dos símbolos brasileiros mais populares. O formato esférico e o movimento rotatório de uma bola, um dos objetos mais recorrentes dos jogos e brincadeiras devido a sua grande potência lúdica, tem uma forma humanoide ao ser constituída pela intersecção corporal de três bailarinos, que transitam pela inversão à medida que rodeiam (figura 235). Vale lembrar que a palavra dínamo tem como sentido uma máquina rotativa que transforma energia mecânica em elétrica, ou aquilo que impulsiona⁷³⁰. Em “Sagração” (2024), criação a partir do clássico de Stravinsky, 170 bambus com quatro metros

⁷²⁷ Obaluaê, no Candomblé brasileiro, é o deus iorubá e das religiões afro-brasileiras associado à cura, às doenças, ao respeito aos mais velhos, à terra e à morte.

⁷²⁸ <https://www.facebook.com/ciadeborahcolker/photos/pb.100044166319557.-2207520000/970136856342340/?type=3>

⁷²⁹ <https://outradanca.com.br/criticas/colker-cura/>

⁷³⁰ BOGÉA, Inês. Deborah Colker desafia a gravidade, sobe paredes e renova seu repertório. Folha de São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2109200605.htm>

de comprimento se transformam em armas, canoas e florestas que lembram os movimentos circulares experimentadas em cerimônias rituais ancestrais, a fim de mergulhar em uma reflexão sobre nossa origem, a evolução e a continuidade no planeta Terra (figura 236). No entanto, a poética oriunda do movimento de rotação do mundo concede um princípio da circularidade de forma primorosa à encenação de Rota⁷³¹, terceira coreografia original e quarto espetáculo apresentado pela Companhia de Dança Deborah Colker em 1997. É uma das coreografias mais difíceis de Colker e, por conta disso, ela não fez nenhum reparo ou modificações desde sua estreia. Foi em uma apresentação de “Rota” em 2008 que ela se despediu dos palcos como bailarina⁷³².



Figuras 235 e 236: à esquerda, cenas de “Dínamo”⁷³³; à direita, “Sagração”⁷³⁴.

O princípio da circularidade em Rota

A estrutura cênica de “Rota” foi organizada em dois atos. O primeiro conta com quatro quadros, nomeados como uma partitura musical: *Allegro* (um andamento musical rápido e alegre, com andamento entre 120-139 batidas por minuto); *Ostinato* (motivo ou frase que se

⁷³¹ Criação, coreografia e direção: Deborah Colker; Direção executiva: João Elias; Direção de arte e cenografia: Gringo Cardia; Direção musical: Berna Ceppas, Alexandre Kassin e Sérgio Mekler; Desenho de luz: Jorginho De Carvalho; Figurinos: Yamê Reis. Duração: 1h15, com intervalo. O espetáculo ganhou o Troféu Mambembe de 1997, oferecido pelo Prêmio Ministério da Cultura do Brasil, e foi nomeado pelo Jornal O Globo como o melhor espetáculo de dança de 1997. Trechos podem ser conferidos no link: <https://www.youtube.com/watch?v=kBjm39bdhGs>

⁷³² BRASIL, Ubiratan. Espectáculo ‘Rota’, de Deborah Colker, volta aos palcos com show que desafia a gravidade. Estadão, 2019. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/teatro-e-danca/espetaculo-rota-de-deborah-colker-volta-aos-palcos-com-show-que-desafia-a-gravidade/>

⁷³³ <https://www.ciadeborahcolker.com.br/especiais>

⁷³⁴ <https://www.ciadeborahcolker.com.br/>

repete persistentemente na mesma voz musical, frequentemente no mesmo tom), *Vigoroso* (uma passagem musical enfática, espirituosa, vigorosa e enérgica) e *Presto* (um andamento musical extremamente rápido, semelhante à velocidade da corrida, entre 180-200 bpm). Os quatro movimentos vêm do vocabulário do balé clássico e brincam com gestos do cotidiano e movimentos de chão, imprimindo força, leveza, humor, velocidade e dinâmica. Este ato é inspirado na jovialidade adolescente, em suas histórias, trapalhadas, graça, beleza, garra e seu desejo pelo mundo. Já no segundo ato, são apenas dois quadros, intitulados como “Gravidade” e “Roda”⁷³⁵, os quais serão o foco de análise por sua ênfase em uma poética do redondo.

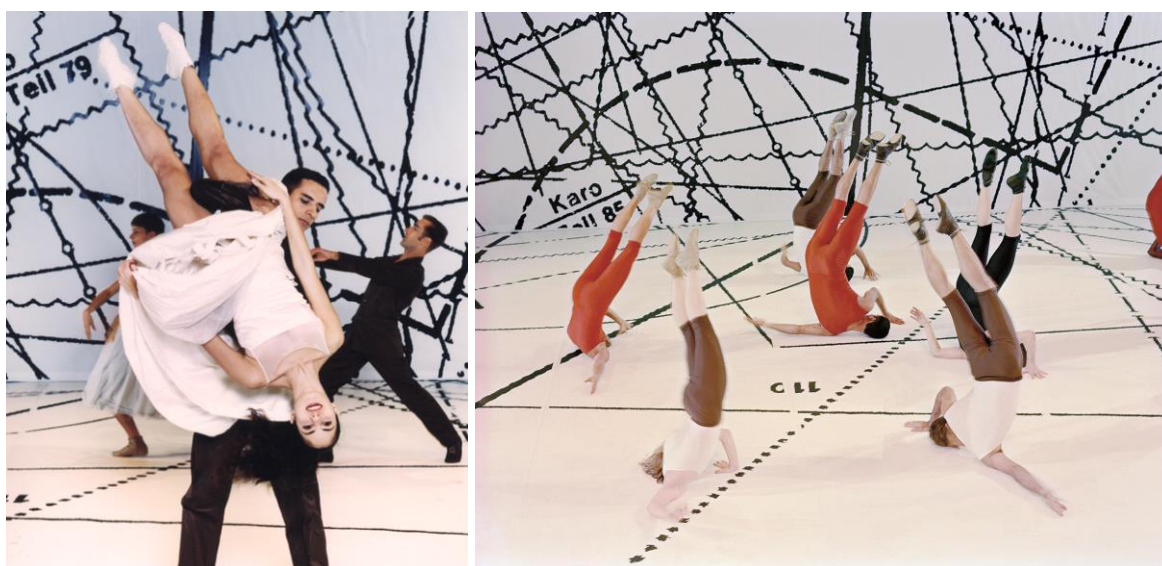
O primeiro ato de “Rota” inicia-se com treze dançarinos que movem-se ritmicamente um passo por batida no andamento ligeiro e alegre de “Serenata Noturna K239 em Ré Maior”, do compositor clássico Wolfgang Amadeus Mozart. O solo do palco e o plano de fundo estão cobertos por um tecido branco, que serve como tela para desenhos abstratos formados por um cruzamento de linhas retilíneas e curvas, traços pontilhados e riscos em zigue-zague, nomes enigmáticos e números aleatórios. Este pode remeter a esquemas de rede elétrica, projetos de engenharia, um molde de corte e costura de uma revista de moda ou mapas antigos de navegadores, com terras e rotas que podem ou não existir. Independente das interpretações, “Rota” (do francês *route*, caminho, direção, rumo; do latim *rota*, roda, rosáceo) são linhas, círculos e mapas, possibilidades de caminhos e descobrimentos, a ocupação integral do espaço. O gestual dançado é retirado da gestualidade do balé clássico, como piruetas e saltos em *pas de deux* sorridentes em inversão (figura 237). Tonalizadas entre cores escuras, claras e em tons pastéis, os homens vestem calças e camisas e as mulheres portam vestidos. Os movimentos de giros e piruetas esvoaçam o recheado volume das saias, que lembram as vestes que circulam nas danças das baianas brasileiras e dos dervishes islâmicos.

Desta seção *Allegro*, se passa para *Ostinato*, onde o vocabulário do repertório balético é atravessado por sequências físicas acrobáticas, compostas por quedas, recuperações ou pulos sobre os outros; e ações cotidianas, como coçar a cabeça, assoar o nariz, tapar a boca ou estapear-se⁷³⁶. A gestualidade retirada do mundo rotineiro surge como parte de um fluxo rítmico de um coro em sincronia permeado por vitalidade, humor, sexualidade e irreverência a partir da proposta cênica de brincar com a seriedade e a despreensão da alegria sem ser algo banal. Aqui, alguns bailarinos usam camisetas brancas e calças escuras, enquanto outros portam macacões

⁷³⁵ O ato 2 analisado do espetáculo pode ser conferido no seguinte link: <https://youtu.be/oizLhTXOViy> (a partir de 56'40'').

⁷³⁶ GILBERT, Jenny. *Dance: Davies transcends herself*. Independent, 1999. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/dance-davies-transcends-herself-1093906.html?cmp=ilc-n>

pretos ou alaranjados. Permeado ao som *dance* de artistas como Squarepusher e da banda Chemical Brothers, as sequências do quadro *Vigoroso* baseiam-se em imagens do mundo dos esportes através de sequências de deslocamento fortes e apressados, alternados entre o ar e o chão que levam ocasionalmente à inversão (figura 238). Em um ponto, três dançarinos, alinhados e ancorados aos pés por outros artistas, inclinam-se lentamente à frente em uma angulação de 45 graus em relação ao chão. No final do primeiro ato, a última cena *Presto* é dançada com a música clássica de autoria de Franz Schubert, onde os corpos dos bailarinos compõem dinâmicas em coro semelhantes a barcos a remo baseadas nos desenhos animados e na alegria contagiante inspirada no exército do filme *Brancaleone*⁷³⁷.



Figuras 237 e 238: à esquerda, o quadro “Allegro”⁷³⁸ ; à direita, “Vigoroso”⁷³⁹.

Após uma pausa onde as cortinas se fecham, a sessão *Gravidade* se inicia, onde os espaços que envolvem os astronautas na superfície lunar e do deslocamento dentro de uma nave espacial são utilizados como estímulo criativo. O palco fica tomado de uma iluminação azulada e a atmosfera misteriosa e nebulosa é reforçada pelo uso de efeitos de fumaça cênica. O ambiente parece distender-se mediante uma atmosfera acústica estelar, constituída pela trilha eletrônica e experimental que vai de Aphex Twin a Funki Porcini. Encorajada pelos desafios à lei de atração física dos corpos, os dançarinos movimentam-se a fim de tangenciarem-se da percepção de uma força gravitacional diminuída que se aproxima da sensação de ausência de

⁷³⁷ *L'armata Brancaleone* (“O Incrível Exército de Brancaleone”) é um filme de comédia e aventura italiano lançado em 1966 e dirigido por Mario Monicelli. Considerado um clássico, retrata os costumes da cavalaria medieval através do humor satírico.

⁷³⁸ <https://www.ciadeborahcolker.com.br/rota>

⁷³⁹ <https://gringocardia.com.br/fotos.aspx?p=dance&id=436>

peso⁷⁴⁰. Eles exploram as várias possibilidades desta nova densidade, que conduz a um estado insólito de suspensão. Esta qualidade é encontrada por meio de um ritmo lento das ações, desde uma dilatada caminhada em fila que enfatiza cada passo/queda à frente até a execução de movimentos acrobáticos da forma mais demorada, pausada e calma possível; e por meio de jogos de posturas e dinâmicas em dupla ou coletivos, onde um bailarino, sustentado por outro(s), encontra uma liberdade de movimento provocada por um outro tônus muscular, em direção à leveza. Esta cena contém 105 corporeidades invertidas em seus 14 minutos e 30 segundos de duração, o que resulta em uma média razoável de pouco mais de 7 movimentos acrobáticos por minuto de cena.

Nesta cena, os bailarinos encontram um jogo de pesos a partir de suas forças calistênicas, ou seja, de seus próprios corpos, encontrando diferentes formas de apoios estáticos e precários compartilhados. No início, por exemplo, uma bailarina inicia atravessando o palco em uma trajetória diagonal, se equilibrando sobre os braços esticados dos colegas, dispostos em fila e de frente uns para os outros com as mãos sobre os ombros. Toda vez que ela dá um passo, a última dupla de bailarinos que faz parte da sustentação periodicamente se coloca no início da fila, cada um executando uma trajetória em semicírculo. Eles vestem somente peças íntimas ou roupas de banho de tonalidades claras, à la era futurista e espacial de Mary Quant⁷⁴¹. Ao final, ela desce para o chão e o grupo sai de cena enquanto dois bailarinos aparecem à esquerda do palco, onde um se coloca atrás do outro para subir em suas costas e ficar em pé sobre os seus ombros em uma segunda altura. Quando o bailarino de base desce para ajoelhar-se com uma só perna no chão, aquele que está erguido desce projetando o tronco para baixo, onde constitui uma pose em inversão suportada pelos braços nas costas do colega (figura 239). Desta forma, os bailarinos frequentemente encontram os espaços vazios na cinesfera⁷⁴² do corpo do colega para encaixar-se de forma complementar, apoiando-se de forma inusual em segmentos físicos para assumir frequentemente figuras acrobaticamente invertidas (figura 240).

⁷⁴⁰ CITRON, Paula. Run, don't walk, to see kinetic tour de force from Brazil. The Globe and Mail, 2000. Disponível em: <https://www.theglobeandmail.com/arts/run-dont-walk-to-see-kinetic-tour-de-force-from-brazil/article765904/>

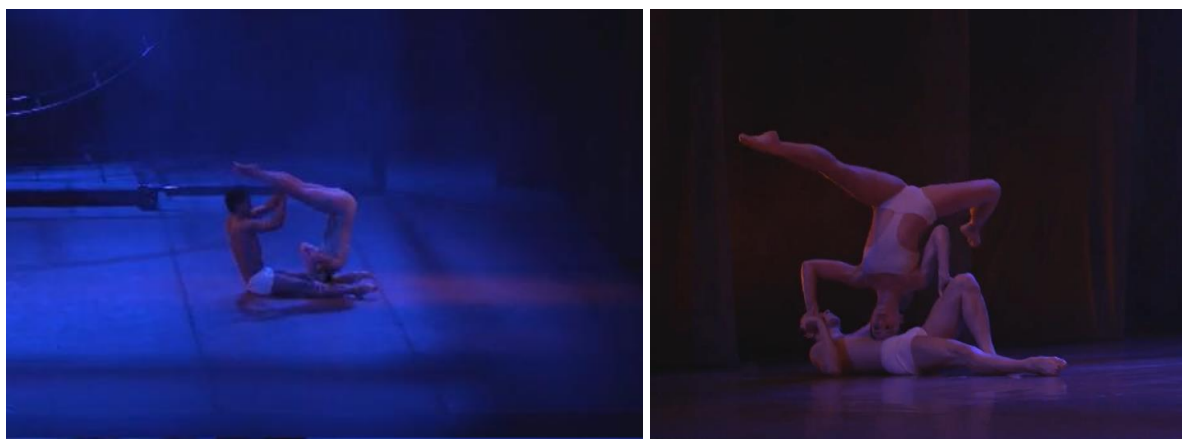
⁷⁴¹ Barbara Mary Quant (1930-2023) foi uma estilista e ícone britânica. Ela se tornou uma figura fundamental nos movimentos de moda jovem de Londres na década de 1960 e desempenhou um papel importante na cultura *Swinging Sixties* londrina.

⁷⁴² A cinesfera é o espaço pessoal em torno do bailarino, determinada pelo limite do alcance natural dos membros quando se esticam ao máximo para longe do corpo, sem que se altere a posição. Ela se mantém constante em relação ao corpo, mesmo quando nos movemos para longe da posição original, viajando com o corpo no espaço geral. LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978, p. 69.



Figuras 239 e 240: à esquerda, os bailarinos assumem posturas acrobáticas no limite de um equilíbrio conjunto que põe em teste as capacidades de compensação de forças; à direita, um bailarino descobre um espaço vazio abaixo do tronco flexionado de um dançarino para estacionar de cabeça para baixo. Fonte: captura de vídeo.

Movimentos acrobáticos amplamente comuns e reconhecíveis, como rolamentos para frente, podem adquirir uma qualidade lenta e sustentada devido a uma intervenção humana. Um bailarino pode, por exemplo, segurar os tornozelos de outro para que o desdobramento sequencial da ação de cair adquira um desenrolar frontal controlado, vagaroso e macio (figura 241). Existe, portanto, uma precisão, responsabilidade e cuidado exímio com o outro na manipulação e na compensação das forças opostas das imagens corporais, compostas no limite do equilíbrio físico e do risco iminente de queda. A base para a estabilidade pode ser o chão sólido e rígido do palco, bem como o próprio parceiro, como quando uma bailarina faz uma parada de cabeça sobre a barriga do seu par de cena (figura 242).



Figuras 241 e 242: à esquerda, um bailarino segura nos tornozelos da parceira para que ela execute um rolamento à frente de forma lenta e controlada; à direita, a superfície relativamente instável da barriga de um bailarino é a base para o corpo invertido. Fonte: captura de vídeo.

Algumas delas podem compor poses em duplas convencionais, vistas na prática da ioga e da Ginástica Acrobática⁷⁴³, por exemplo, como a postura do quadrado. Nesta atitude, um bailarino se encontra sentado no chão com as pernas estendidas e segura com firmeza os tornozelos de uma bailarina, que está na mesma posição, só que de forma invertida; cada um uma espécie de “L”, que, com a junção dos corpos, constituem assim um desenho de um “quadrado”. Em outro momento, uma lembrança às asanas iogues também é evocada quando um bailarino, deitado de costas para o chão e membros esticados acima, sustenta uma dançarina com os pés no quadril e a mãos em seus ombros (figura 242). Esta postura pode apresentar uma variação, como quando uma bailarina, deitada de costas no chão, sustenta pelos ombros um dançarino de cabeça para baixo com os pés, cujas pernas estão esticadas acima, e as quatro mãos unidas à frente do tronco de cada um controlam os pequenos ajustes de manutenção de equilíbrio necessários (figura 243). Desta forma, o gênero dos bailarinos que atuam como base e volante⁷⁴⁴ se alternam ou são os mesmos, não seguindo uma regra de associação destes papéis a um corpo masculino e feminino, respectivamente.



⁷⁴³ A Ginástica Acrobática é uma modalidade esportiva com origem conjunta à fundação da Federação Internacional de Esportes Acrobáticos (IFSA), ocorrida em 1973. Ela tem três princípios fundamentais: a formação de figuras ou pirâmides humanas; a execução de movimentos acrobáticos, elementos de força, flexibilidade e equilíbrio para transitar de uma figura à outra; a execução de elementos de dança, saltos e piruetas ginásticas como componente coreográfico. A GACRO diferencia-se das outras modalidades ginásticas pelo fato de proporcionar trabalhos em grupo, por necessitar de poucos materiais, resultando em menor custo, além de poder ser desenvolvida com ginastas de diferentes estruturas físicas. MERIDA, Fernanda, NISTA-PICCOLO, Vilma Lení & MERIDA, Marcos. Redescobrimo a ginástica acrobática. Revista Movimento, 14.2. Porto Alegre: 2008, p. 155-180.

⁷⁴⁴ Na Ginástica Acrobática, a “base” ou o “portô” é a pessoa que sustenta ou porta o “volante”, aquele que é erguido, vulgo aquele que “voa”. Na prática desta modalidade, os praticantes assumem papéis diferentes de acordo suas características pessoais: base (suporte, responsabilidade, força), volante (sustentado, coragem, leveza e técnica) ou intermediário (versatilidade, capaz de exercer as duas funções em uma mesma figura). TORRES, Tallyta Gabriella de Oliveira & DANTAS, Renata Aparecida Elias. Artes circenses: acrobacia coletiva como conteúdo da educação física escolar. Universitas: Ciências da saúde 15.1, 2017, p. 2.

Figuras 243 e 244: posturas que lembram as asanas da ioga, onde o corpo de base de um bailarino sustenta outro em inversão através dos membros superiores e inferiores. Fonte: captura de vídeo.

Relações de inversão entre os bailarinos também se constituem de movimentos dinâmicos, como quando dois bailarinos erguem uma dançarina deitada no chão pelos braços, que ao enrijecer o corpo e elevar as pernas para cima, fica em posição invertida. À medida que o trio se desloca nesta configuração, ela simula passos de uma caminhada ao contrário (figura 245) com grande amplitude de movimento dos membros inferiores até saírem de cena. Eventualmente, a velocidade de um movimento acrobático não consegue ser contida, cuja agilidade de um deslocamento que apresenta uma transição em uma corporeidade invertida interfere brevemente, mas sem grande prejuízo com o fluxo dinâmico de consistência gelatinosa do quadro em geral. Em outros momentos, a quebra rítmica com cinesias ágeis são propositais, como quando uma bailarina, carregada por quatro bailarinos que seguram cada um de seus membros superiores e inferiores, atravessa o palco com sucessivos movimentos ondulares. Ela é propulsionada por um impulso ascendente do par de bailarinos que se encontram atrás, que cruzam ao meio dos outros dois à medida que passam seus braços em cima deles, conferindo uma continuidade à ação, repetida quatro vezes. A trajetória do corpo da dançarina no espaço obedece a uma trajetória circular, devido ao arqueamento fixo da coluna (figura 246).



Figuras 245 e 246: jogos dinâmicos coletivos. À direita, uma caminhada ao contrário; à esquerda, movimentos rotatórios sucessivos. Fonte: captura de tela.

Os bailarinos também exploram posições acrobáticas de forma autônoma, experimentando outras formas de equilíbrio corporal independente através de paradas de cabeça ou de ombros (figura 247). Estas também lembram posturas da ioga, como quando uma

bailarina assume uma pose similar à asana *Kakásana* (“postura do corvo”). A partir da posição agachada, ela fica em inversão a partir da projeção do corpo para frente que possibilita elevar os membros inferiores, cujos joelhos encontram-se apoiados sobre o tríceps, na parte posterior dos braços (figura 248). Entretanto, diferentemente da prática milenar indiana, estas “paradas” não são inertes, onde os dançarinos exploram propositalmente variações de movimentos com os membros inferiores livres, desalinhando a verticalidade a partir de outras arquiteturas angulares. Os movimentos de inversão, como rolamentos para frente, são dançados de forma mais lenta imaginável, o que demanda grande controle sobre os impulsos internos e capacidade de retenção do fluxo dinâmico que a ação provoca quase que naturalmente. Isto demonstra uma pesquisa com um olhar singular sobre as corporeidades acrobáticas, realizados geralmente de forma ágil e forte, conferindo um aspecto surpreendente ao colocar uma lente de aumento que ressalta cada instante da passagem invertida em torno do centro de força corporal. Uma solução encontrada pelos dançarinos ao realizar esta ação, por exemplo, é iniciar com as duas pernas afastadas e alternadas, ou seja, com um pé à frente do outro, em uma diferença do movimento ginástico que começa com os dois membros inferiores unidos. Apesar de serem feitos individualmente, há alguns momentos de sincronismos entre movimentos, como nos momentos em que os bailarinos rolam para frente de forma paralela ou de forma enfileirada ou fazem paradas de cabeça em cantos opostos do palco. Os rolamentos para frente, na maioria das vezes, são utilizados como um recurso para entradas ou saídas de cena.

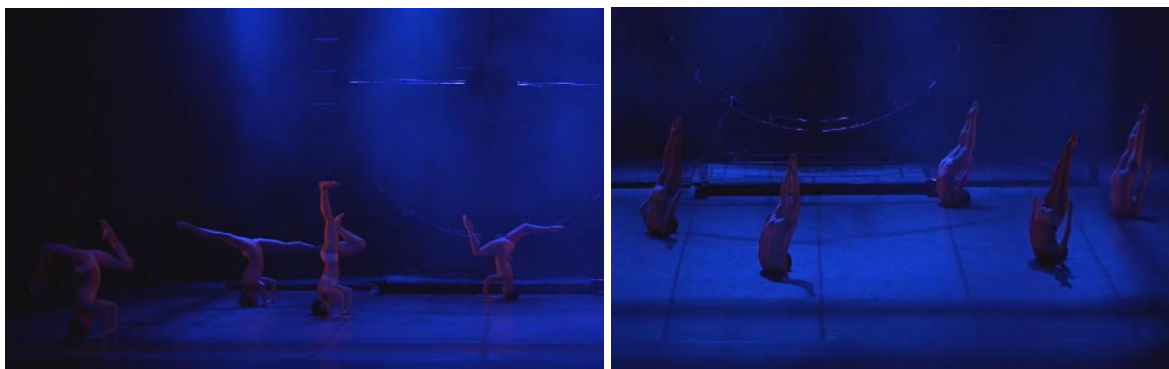


Figuras 247 e 248: à esquerda, inversões que aludem as asanas *Salamba Sarvangasana* (सर्वाङ्गसन, “parada de ombro”) e *Shirshasana* (शीर्षसन, “parada de cabeça”)⁷⁴⁵. À direita, postura que lembra a pose *Kakásana* (काकासन,

⁷⁴⁵ <https://www.flickr.com/photos/ciadeborahcolker/29339313495/in/album-72157629739167047/>

“postura do corvo”). As duas últimas asanas são conhecidas, respectivamente, como a “rainha”⁷⁴⁶ e o “rei”⁷⁴⁷ de todas as asanas. Fonte: captura de tela.

Há sequências em que movimentos de inversão são combinados, que podem ser movimentos semelhantes, como dois rolinhos sucessivos, ou diferentes entre si. Um movimento acrobático pode evoluir para outro movimento sem, no entanto, abandonar a inversão. Em um momento, a partir da posição de parada de cabeça, uma bailarina arqueia as costas para trás, em uma dinâmica conhecida na Ginástica esportiva como “arco”, onde as pernas encontram o chão e a bailarina assume uma pose da “ponte”. Há uma interessante sequência onde cinco bailarinas começam sua sequência acrobática com um rolo para frente, mas ao colocarem o topo da cabeça no chão para o que espera vir a ser um enrolamento em sequência, uma delas surpreendentemente interrompe o fluxo elevando as pernas acima em uma parada de cabeça. Elas atravessam o palco da direita para a esquerda nesta ideia sucessiva, onde, uma a uma, estacionam nesta pose até que restam quatro delas de cabeça para baixo (figura 249) - pois a quinta saiu de cena com um último rolinho. Em alguns momentos há uma composição recortada a partir de várias paradas de cabeças com os membros inferiores em diferentes ângulos ou inversões de ombro alinhadas (figura 250).



Figuras 249 e 250: composição de figuras invertidas em coro, com paradas de cabeça, à esquerda; e velas, à direita. Fonte: captura de tela.

A sessão de *Roda* (que em latim tem nomenclatura similar ao título do espetáculo) se inicia, enfatizando um jogo de conceitos a partir de um trocadilho de imagens em relação ao primeiro ato. Enquanto na parte um a *rota* se aproxima de uma trajetória unidirecional, a *roda* da parte dois reflete um caminho sem começo nem fim, variável e vivo. O princípio da

⁷⁴⁶ NORBERG, Ulrica & LUNDBERG, Andreas. Hatha Yoga: The Body's Path to Balance, Focus, and Strength. Skyhorse Publishing. 2008, p. 106.

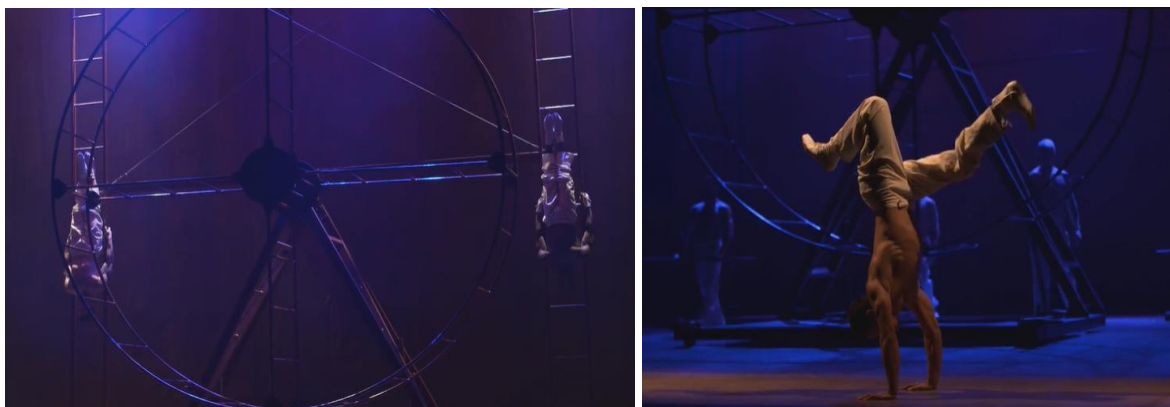
⁷⁴⁷ IYENGAR, B. K. S. Light on Yoga [1966]. London: Thorsons, 1991, p. 127.

circularidade é levado à cena por meio do maior símbolo da invenção humana⁷⁴⁸ como sua estrutura cenográfica: uma construção de uma literal roda de cerca de 8 metros de altura⁷⁴⁹ e com peso de aproximadamente 1,5 tonelada. A roda é preenchida ao meio por duas escadas, uma na vertical e outra na horizontal, que a divide em quatro setores iguais (a aparência de uma “fatia de pizza”) e que se cruzam no ponto central formando um “+” (símbolo de “mais”). É deste cerne que parte posteriormente duas escadas firmes em formato de triângulo que formam o alicerce da roda, ligadas a uma superfície retangular com rodas que permite o seu deslocamento. Complementar e circundante à grande forma esférica ao fundo, o palco é recheado de construções de ferro transformadas em escadas de tamanho ainda maior.

A primeira ação, inclusive, é composta pela descida de um par de bailarinos por duas escadas atrás da roda e separadas por uma medida exata do diâmetro desta. O rebaixamento, entretanto, é feito através de uma queda invertida: os dançarinos, com o corpo esticado e voltados de cabeça para baixo para a plateia, descendem de forma lenta controlados somente através da fricção das mãos, que, ao deslizar pela barra lateral da escada, confere um aspecto de que eles escorregam de forma suspensa para baixo (figura 251). Assim como todos os bailarinos que atuam nesta cena, eles vestem somente uma calça e sapatilhas brancas. Um outro bailarino traz a roda para o centro do palco à medida que um outro bailarino se sustenta em uma parada de mãos simulando uma caminhada no lugar com as pernas no proscênio direito (figura 252). Aqui, a corporeidade invertida assume uma função estritamente espetacular para preencher o espaço de tempo em que há uma contrarregragem. Uma valsa de Johann Strauss começa a tocar enquanto quatro dançarinos firmam a estrutura na plataforma com uma barra que aparenta apertar os parafusos e conferir a estabilidade da estrutura ao se mover. Ao sair de cena, somente um bailarino resta, que se porta do lado esquerdo da roda e começa a girar a estrutura, que rodopia sobre o próprio eixo, sem sair do lugar.

⁷⁴⁸ Rota. Sinopse do espetáculo. Disponível em: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/rota>

⁷⁴⁹ PONZIO, Ana Francisca. Deborah Colker traz ‘Rota’ a SP. Folha de São Paulo, 1997. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/31/revista_da_folha/8.html



Figuras 251 e 252: à esquerda, descida invertida pelas escadas no primeiro momento de “Roda”; à direita, um bailarino em parada de mãos enquanto outros se preparam para executar a contrarregragem de firmar a estrutura para seu movimento subsequente. Fonte: captura de tela.

A iluminação, antes em tom azulado, agora ganha um pouco de claridade levemente amarelada. Ao acionar a dinâmica rotatória, todos os movimentos, dentro e fora da roda, buscam então a ideia de circularidade⁷⁵⁰. Cinco bailarinas em sincronia deslocam-se agilmente no espaço ao redor da roda com trajetórias onduladas e juntas realizam uma sequência composta por amplos movimentos circulares com os braços em torno de si mesmas, como os ponteiros de um relógio. Por vezes descrevem pequenos círculos andando de frente e de costas ou piruetas em torno do eixo vertical. Ao longo deste fragmento, os bailarinos ocupam diferentes espaços, direções e níveis da caixa cênica: alguns seguem no chão dançando, outros escalam as escalas ao fundo e um deles sobe na parte inferior da roda. Ele passa a manipular a roda para frente e para trás com o seu próprio peso em um movimento pendular, que conforme ganha impulso, ele experimenta uma inclinação que o leva à uma inversão corporal (figura 253).

Este movimento lembra o *Kiiking*, uma prática corporal inventada por Ado Kosk em 1993 que envolve uma pessoa em pé em um grande balanço fazendo um movimento pendular com o objetivo de fazer uma rotação com a maior distância do eixo; à medida que a pessoa ganha cada vez mais impulso, pode passar sobre a barra de sustentação com os eixos mais longos possíveis, até 360 graus e em sucessivas vezes, onde o corpo passa pela verticalização totalmente invertida (figura 254). Isto já institui uma regra da cenografia: ela somente se movimenta com a intervenção externa que a gira ou com a força cinética de uma ou várias pessoas dentro dela. Ou seja, ela ganha vida com os corpos dos bailarinos. Entretanto, é um jogo onde eles manipulam enquanto também são manipulados.

⁷⁵⁰ BRASIL, Ubiratan. Espetáculo ‘Rota’, de Deborah Colker, volta aos palcos com show que desafia a gravidade. Estadão, 2019. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/teatro-e-danca/espeticulo-rota-de-deborah-colker-volta-aos-palcos-com-show-que-desafia-a-gravidade/>



Figuras 253 e 254: à esquerda, um bailarino, na parte inferior da roda, oscila para frente e trás (para a esquerda e direita, na perspectiva do espectador) até que atinge uma posição invertida⁷⁵¹; à direita, este princípio de balanço é visto na prática do *Kiiking*, cujo prefixo *kiik* em estonianiano significa “balanço”⁷⁵².

O bailarino sobe então no ponto ao meio da roda, que continua em uma dinâmica de vai e vem e de um lado para o outro em uma trajetória semicircular. Dois bailarinos se dispõem a cada lado da roda e agarram firmemente uma barra do degrau da escada, que, com o movimento ascendente, leva-os acima ao mesmo tempo que o movimento descendente os leva para baixo. Eles fazem este movimento de forma alternada, ou seja, enquanto um sobe, o outro desce, o que confere a potência de movimento oscilante da roda e a interdependência entre as ações, onde a descida de um cria o impulso para a subida do outro. Na movimentação seguinte, eles levam esta dinâmica adiante para um novo nível de dificuldade com um jogo entre quatro bailarinos. Enquanto um sobe pela borda externa da escada, ele rapidamente entra pelo espaço de um degrau e se porta em cima do ponto central da roda, para seguida e agilmente sair para fora da área interior do círculo quando a roda desce para voltar ao chão. O movimento da roda e as entradas e saídas da roda entre os quatro bailarinos em cada secção do círculo são constantes, o que cria um fluxo ininterrupto. Isto instaura uma impressão de domínio dos bailarinos sobre a relação entre corpo e roda, onde cada instante hesitante ou perdido poderia quebrar com o ritmo estabelecido.

Na cena seguinte, um casal de bailarinos se porta na escada superior do interior da roda, um de frente para o outro e agarrados firmemente à borda da escada. Eles passam as pernas por entre um degrau e outro e as torcem para o lado para firmar seu corpo às barras metálicas. Dois bailarinos abaixo giram então a roda em 360° quatro vezes, o que os leva a transitar pela

⁷⁵¹ Fonte: captura de tela.

⁷⁵² <https://kiiking.com/en/rental>

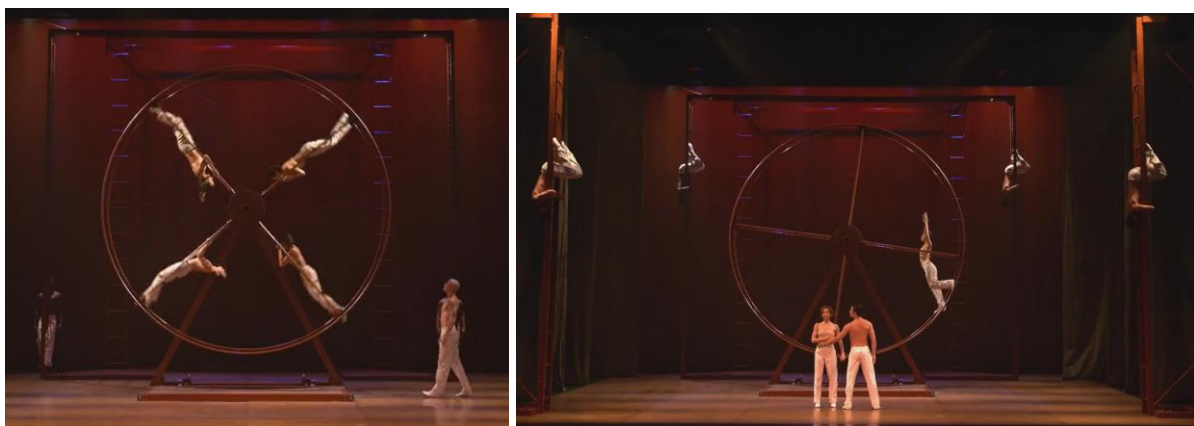
inversão do corpo de forma passiva, ou seja, de forma involuntária provocada pela estrutura na qual estão subordinados. Na metade inferior do movimento circular, quando estão prestes a atravessar o ponto mais baixo da trajetória, ou seja, no momento da verticalidade inversa, eles arqueiam as costas para trás, formando uma imagem espelhada como uma flor que desabrocha somente em movimento descendente (figura 255). Quando eles retomam a posição ortostática, eles voltam a firmar o tronco de forma ereta e com o olhar no parceiro imediatamente à frente. Cria-se uma duplicidade vertiginosa de eixos rotatórios, onde os bailarinos na roda giram em torno do eixo transversal e aqueles no palco exploram rotações no eixo vertical. A seguir, três bailarinas ocupam cada uma um segmento da roda, segurando concomitantemente duas escadas com os membros superiores e inferiores amplamente afastados, que, com o movimento pendular, faz com as que estão na mais a extremidade atinjam a inversão (figura 256). Em uma natureza calma, elas não interferem na movimentação da roda, se adaptando ao ritmo da rotação que, aos poucos, perde a sua velocidade.



Figuras 255 e 256: à esquerda, dois bailarinos, presos a uma mesma escada, passam pela inversão com o movimento de rotação da roda; à direita, três dançarinas experimentam a frenagem da estrutura ao ficarem estáticas e entregues ao movimento oscilante que perde velocidade e potência. Fonte: captura de tela.

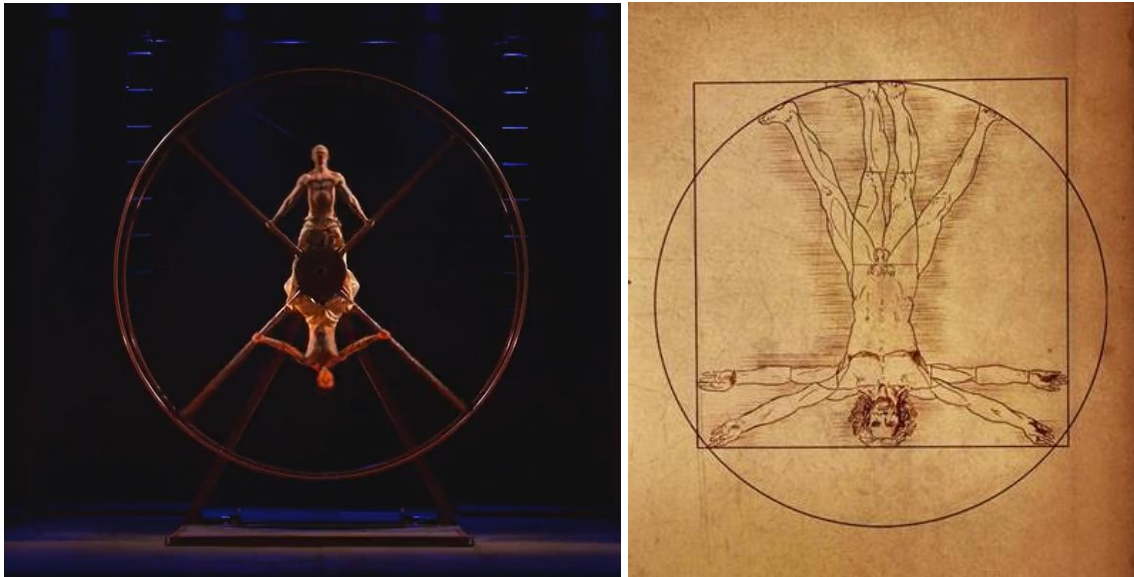
O próximo momento que visualizamos corporeidades invertidas é em uma composição formada por quatro bailarinas que se portam cada uma em uma escada no interior da roda, como as hélices de um ventilador gigante. Elas se agarram a ela em formato sinuoso como uma serpente, onde certos fragmentos do corpo se alternam entre as faces anteriores e posteriores da escada: o tronco se encontra na parte de trás das escadas, as pernas à frente e os pés encaixam posteriormente; isto fornece segurança e estabilidade ao corpo durante o giro da estrutura, principalmente durante uma verticalidade invertida. Como na cena anterior, na metade inferior do movimento circular, quando estão prestes a atravessar o ponto mais baixo da trajetória, elas

arqueiam as costas para trás, retomando a posição ereta no tronco na metade superior do giro (figura 257). Em um outro momento, quatro dançarinos ocupam escadas ao redor da estrutura. Em profundidades diferentes, mas ao mesmo nível de altura, eles estacionam brevemente pela posição invertida, com os braços contornando a escada como em um abraço e com as pernas flexionadas como se estivessem sentados (figura 258).



Figuras 257 e 258: jogos entre quatro bailarinos. À esquerda, cada um deles ocupa imóvel uma escada no interior da roda, que faz eles transitarem pela inversão; à direita, eles ocupam as escadas em torno da estrutura giratória de cabeça para baixo. Fonte: captura de tela.

Em um próximo momento, dois bailarinos ocupam o centro da roda, com um em cima do ponto central e o outro abaixo, apoiando-se com os braços nas escadas ao lado. Um deles se encontra sentado, enquanto o outro permanece em pé. Eles giram serenamente imóveis nesta configuração (figura 259), que lembra o “Homem Vitruviano” (1490), desenho do polímata italiano Leonardo da Vinci. A imagem (figura 260), que representa um homem nu em duas posições sobrepostas com os braços e pernas afastados e inscritos num círculo e num quadrado de forma simultânea, é um símbolo da simetria básica e complementaridade do corpo humano e, por extensão, para o universo como um todo. Dado que eles formam uma configuração espelhada e permanecem imóveis ao longo da rotação, há a impressão de borrão ocasionada pelo movimento rápido da roda em verdadeiro *tour de force* cinético. Este jogo que acentua o aparecimento e desaparecimento dos atores transmite uma impressão de que há praticamente somente um bailarino na estrutura, em diálogo com a abordagem do desenho, que propõe a exibição de múltiplas fases de movimento ao mesmo tempo. Entretanto, para além dos ideais renascentistas da gravura, que implicitamente destacam uma verticalidade, Colker coloca em coexistência um duplo invertido que reflete a cosmografia de um microcosmo.



Figuras 259 e 260: à esquerda, imagem formada por dois bailarinos em verticalidades opostas no interior da roda; à direita, o desenho de da Vinci, descrito como *Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio* (“As proporções do corpo humano segundo Vitruvius”), propositalmente invertido. E se o artista italiano tivesse pintado um homem de cabeça para baixo? Mudaria algum ponto de vista na história da arte e da ciência?

A seguir, três bailarinos se agarram cada um em uma escada no interior da roda. Eles brincam com a força cinética da estrutura ao girar a roda em diferentes velocidades. O ápice é quando eles, juntos, conseguem medir de forma igual suas forças a ponto de resultar em uma anulação de vetores que para o movimento da roda. Eles reajustam a posição do aparato até ela ficar com as escadas em uma forma exata do símbolo de “+” (figura 261). Nesta posição, um deles fica em uma verticalização invertida, enquanto os outros dois ficam espelhados na horizontal com o corpo em decúbito e voltados para cima. Em outra cena, um bailarino sozinho se porta em pé no interior da roda, de costas para o público, e gira de forma solitária. Na cena final, um grupo de oito bailarinos ocupam a roda: quatro deles contornam o ponto central formando um círculo de pequeno diâmetro, enquanto outros quatro espalham-se pela borda externa da roda, formando dois círculos concêntricos. Todos eles assumem uma posição grupada em sua respectiva escada, com as pernas flexionadas sobre a barra do degrau, as mãos aos lados do joelho e o queixo próximo do peito. Ao movimento rápido da roda, gerado por um bailarino abaixo no chão, esta posição permanece inalterada, exceto por um pequeno balanço motivado pela dinâmica inata da roda. A velocidade da força centrípeta e do *momentum* angular ocasionada pela rápida rotação é maior naqueles que se portam na borda exterior, que resulta em uma oscilação mais brusca que os fazem se deslocar do eixo com maior proeminência e, portanto, a transitar pela inversão (figura 262).



Figuras 261 e 262: momento em que os bailarinos param o movimento rotatório da estrutura somente pela compensação de forças, em que um dançarino na parte superior estaciona em inversão; à direita, movimentação final do espetáculo, composto por uma composição de oito intérpretes. Podemos visualizar o bailarino mais à esquerda de cabeça para baixo devido à oscilação brusca causada pela potência da força centrípeta. Fonte: captura de tela.

A estrutura cenográfica redonda do espetáculo, projeto assinado pelo designer Gringo Cardia⁷⁵³, lembra qualquer elemento com dinâmica rotatória, de uma corrida de hamsters em um arco de exercícios às atrações dos parques de diversões, como as instalações recreativas do *manège*⁷⁵⁴, como os carrosséis e as rodas-gigantes. De fato, ela foi inspirada em uma viagem de Colker com seus dois filhos ao complexo recreativo *Disneyworld*, em Orlando, no qual ela percebeu que poderia retirar dali todos os movimentos que queria explorar em uma criação artística⁷⁵⁵. “Rota” foi desenvolvido logo após “Velox”, espetáculo em que a coreógrafa se perguntou “Por que o palco sempre tem que ser horizontal e o dançarino vertical? Por que não usar o movimento para subverter o espaço e a gravidade?”⁷⁵⁶, o que motivou a criação cenográfica da parede de escalada. A ideia se desenvolveu posteriormente quando ela passou a se indagar “Por que esta vertical tem que estar parada? Por que ela não pode estar em movimento?”⁷⁵⁷, surgindo, portanto, a roda dinâmica para uma ocupação e exploração plural do espaço.

⁷⁵³ ROY, Sanjoy. Step-by-step guide to dance: Deborah Colker. The Guardian, 2010. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/stage/2010/apr/13/dance-deborah-colker-choreographer>

⁷⁵⁴ O *manège* era originalmente uma atração em forma de placa circular giratória, dotada de diversos tipos de montagens e suportes onde as pessoas, principalmente crianças, podiam se sentar para dar algumas voltas, geralmente mediante pagamento em feiras de diversões. Aos poucos, o uso do termo *manège* se expandiu para incluir qualquer atração baseada em um movimento circular, às vezes com fortes sensações.

⁷⁵⁵ LEE, Anna. “Rota”, de Deborah Colker, é inspirado na Disneyworld. Folha de São Paulo, 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/05/ilustrada/29.html>

⁷⁵⁶ ROHTER, Larry. For a Brazilian Choreographer, Dance as an Obstacle Course. The New York Times, 2009. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2009/10/22/arts/dance/22colker.html>

⁷⁵⁷ Depoimento de Deborah Colker em vídeo de rede social. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CIE_YK_LSpu/

A estrutura giratória e as adjacentes escadas lineares na horizontal e vertical que a circundam lembram a qualidade de cenografias de espetáculos meyerholdianos, compostos por tabladros, andaimes e cavaletes ginásticos. De fato, a cena construtivista serviu de apoio e de trampolim ao virtuosismo cinético do ator, que projetava nas três dimensões os seus ritmos dinâmicos que permitiam uma desenvoltura acrobática⁷⁵⁸. As ações dos bailarinos relacionadas com a estrutura giratória os colocam em constante instabilidade pelos pontos de apoio reduzidos e a passagem por múltiplos centros de força, que criam situações de risco vertiginosas e extenuantes em uma manifestação de atitudes destemidas e aventureiras que exaltam a habilidade técnica. Desta forma, os bailarinos que integram a companhia devem ter o domínio das técnicas de danças clássicas, contemporâneas e acrobáticas⁷⁵⁹. Um dos bailarinos que compõem o elenco, Rico Ozon, por exemplo, tem experiência de treinamento com Ginástica esportiva e formação na Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro⁷⁶⁰. Entretanto, é justamente o rigor da destreza em uma situação de perigo que os possibilita render-se aos ventos ao atingir um fluxo turbulento similar a um vórtice⁷⁶¹, uma dinâmica circular observada em anéis de fumaça, nos ventos que cercam um ciclone tropical ou um tornado e nos redemoinhos no mar.

É justamente o turbilhão de águas que deriva precisamente o designativo grego *ilinx* (olingos), que significa vertigem. Este termo é usado para os jogos que abarcam as diversas variedades de uma intensa exaltação numa tentativa de destruir, por um instante, a estabilidade da percepção e o desvanecimento da realidade ao infligir à consciência lúcida uma espécie de um atordoamento, espasmo ou transe momentâneo e simultaneamente orgânico e psíquico⁷⁶². O *ilinx* está muito presente nas brincadeiras infantis como o rodopiar rapidamente de forma autônoma, ou em dupla, quando duas crianças frente a frente dão as mãos e giram até perder o fôlego pelo simples prazer de titubear quando param de repente⁷⁶³. A sensação de exaltação, entretanto, pode ser potencializada através de uma estrutura mecânica, como as montanhas-russas, ou os brinquedos nos parques infantis, como o gira-gira⁷⁶⁴. Desta forma, “Rota” utiliza

⁷⁵⁸ RIPELLINO, Angelo Maria. Os triunfos da biomecânica. In: O truque e a alma. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 123-124.

⁷⁵⁹ BRASIL, Ubiratan. Espetáculo ‘Rota’, de Deborah Colker, volta aos palcos com show que desafia a gravidade. Estadão, 2019. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/teatro-e-danca/espetaculo-rota-de-deborah-colker-volta-aos-palcos-com-show-que-desafia-a-gravidade/>

⁷⁶⁰ GLADSTONE, Valerie. DANCE; Pushing Dance Until It Offers The Thrills of a Carnival Ride. The New York Times, 2000. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2000/02/06/arts/dance-pushing-dance-until-it-offers-the-thrills-of-a-carnival-ride.html>

⁷⁶¹ SCHILLER, F. A educação estética do homem numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 1995.

⁷⁶² CAILLOIS, R. Os jogos e os homens. Lisboa: Cotovia, 1990, p. 43.

⁷⁶³ AMBRIZZI, Miguel Luiz. Os jogos e as artes: agôn, alea, mimicry e *ilinx* e os processos de criação artística. Anais Do V Seminário Nacional de Pesquisa Em Arte E Cultura Visual. Goiânia-Go: UFG, FaV, 2012.

⁷⁶⁴ O gira-gira é um equipamento composto por um disco plano, frequentemente com cerca de 2 a 3 metros de diâmetro, com barras que funcionam como apoios para as mãos e algo para se apoiar enquanto anda. O disco pode

o preceito de vertigem como norteador da poética do espetáculo ao fazer girar todos seus elementos, cujos efeitos vertiginosos provocados pelas rotações reverberam ativamente nos bailarinos mesmo após a estrutura cenográfica cessar ou eles saírem dela. A vertigem também pode contaminar o espectador ao inebriar os seus sentidos a partir de uma composição plástico-sonora esfericamente mutável, que o convida muitas vezes mais a contemplar do que a compreender⁷⁶⁵. O gesto criativo nasce, portanto, no confronto do corpo com situações complexas, para as quais o abandono e a confiança devem ser muito fortes, o que permite um mergulho sensorial lúdico e o despertar de emoções na plateia que às vezes tem a impressão de ver crianças em um parque infantil ou de diversões.

A inerente circularidade presente nos fenômenos da natureza é concretizada em rituais indígenas mesoamericanos, cujas cerimônias adotavam equipamentos específicos que condicionam o corpo à inversão e à vertigem. A prática mexicana da *Danza de los Voladores* (“Dança dos Voadores”), por exemplo, consiste até os dias de hoje em descer em volta de um poste que segura um dispositivo giratório. Atados em volta das cinturas por cordas, os acrobatas se jogavam ao ar, e, à medida que seus pesos puxam as cordas, desenrolam circular e progressivamente até encontrarem o chão (figura 263). Eles podem descer em posições de inversão, simulando o ato de descendência acrobática do céu à terra associado com muitas divindades (como o do deus *Quetzalcoatl*, que é dito que desceu à terra como um funambulista sobre uma corda)⁷⁶⁶.

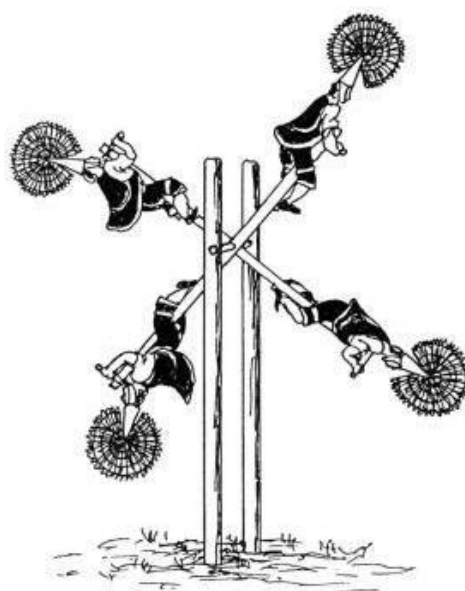
Outra prática, chamada de *guacamayas*, consistia em uma dança que utilizava um dispositivo giratório composto por um ou mais troncos retilíneos de madeira dispostos perpendicularmente em formato de cruz ou estrela, que rodavam 360 graus em volta do centro de um suporte preso ao solo que podia chegar até quinze metros de altura (figura 264). Assemelhando-se a uma gangorra, os indivíduos montavam na estrutura da máquina e, uma vez na extremidade do mastro, empurrava-o para frente com seu peso. O último participante, que se encontra no chão, pulava na outra extremidade e se movia para a posição vertical usando o impulso dos outros. Nesse ponto, o ciclo começa novamente, e os acrobatas se projetavam para a frente e para baixo para ajudar a erguer seu parceiro, iniciando um movimento de *looping*.

ser feito para girar empurrando ou puxando suas alças, seja correndo ao redor do lado de fora, ou puxando e agarrando novamente enquanto gira, a partir de uma posição estacionária. O truque é fazer com que o(s) piloto(s) se inclinem para o centro do disco enquanto sobe e se inclinem para fora do centro ao descer.

⁷⁶⁵ ISAACSSON, Marta. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 13.23. 2011, p. 20.

⁷⁶⁶ GUTIÉRREZ, Gerardo. Acrobatic Dances and Games of Mesoamerica as Ritual-Entertainment. In: *Prehistoric Games of North American Indians: Subarctic to Mesoamerica*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2017, p. 251.

Uma peça-chave eram os adornos circulares carregados na cabeça, feitos de grandes plumas coloridas que atingiam até um metro e, com a velocidade da dinâmica, formavam um borrão circular multicolorido que evocava a estrela solar. Este trecho era musicalizado com instrumentos de sopro, em diálogo com a atmosfera aérea que permeava a prática⁷⁶⁷.



Figuras 263 e 264: à esquerda, a prática dos *voladores*, detalhe retratado em uma pintura de cerca de 1640⁷⁶⁸; à direita, a prática dos *guacamayas*⁷⁶⁹.

A gravidade e a inércia dinâmica dos movimentos compunham a energia que sustentavam a máquina em movimento rotacional, podendo atingir grandes e vertiginosas velocidades a partir da aceleração de forças centrífugas, como um catavento. Assim, acreditava-se que, durante o ato, os dançarinos acrobatas, chamados de *motzincuepani* (“aqueles cuja parte inferior do corpo dá voltas”), voavam pelo céu, assemelhando-se a pássaros⁷⁷⁰. Práticas acrobáticas praticadas com máquinas giratórias como o *palo volador* e as *guacamayas* estavam associadas às petições de chuva e cerimônias de colheita⁷⁷¹. Assim, a circularidade presente nestes eventos podia sugerir a sabedoria indígena perante os ciclos constantes da natureza: da água, que cai sob a forma de chuva das nuvens e ascende novamente sob estado gasoso; dos

⁷⁶⁷ STRESSER-PÉAN, Guy. *Le Soleil-Dieu et le Christ: La christianisation des Indiens du Mexique*. Collection Recherches Amériques latines. Paris, L'Harmattan, 2005, p. 296.

⁷⁶⁸ https://www.lai.fu-berlin.de/e-learning/projekte/caminos/kulturkontakt_kolonialzeit/bildergalerien/indigene/Indigene_Hochzeit.jpg?html=1&ref=44401768

⁷⁶⁹ STRESSER-PÉAN, Guy. Op. Cit., p. 296.

⁷⁷⁰ Ibid, p. 295.

⁷⁷¹ GUTIÉRREZ, Gerardo. *Acrobatic Dances and Games of Mesoamerican as Ritual-Entertainment*. Prehistoric Games of North American Indians: Subarctic to Mesoamerica. Barbara Voorhies (ed), 2017, p. 253.

frutos, que crescem a partir da terra e caem quando atingem a maturidade; do sol, que nasce ao oriente e desce em sua jornada noturna pelo mundo subterrâneo para então reaparecer novamente ao oeste; do mundo como um todo e da própria passagem do tempo. Estas questões ontológicas, poetizadas através destas práticas rituais, causaram assombro nos espanhóis, como descrito por Fernández de Oviendo que, ao contemplá-las na Nicarágua em 1528, já as destacava como espetaculares⁷⁷².

A grande roda da obra da Companhia Deborah Colker atua, portanto, como elemento mediador que permite a emergência de movimentos de rotação e confere a dimensão acrobática ao corpo. A roda é um elemento cênico muito presente no universo do Circo. A história moderna desta prática cênica, desde o seu desenvolvimento pelo inglês Philip Astley⁷⁷³, remonta a apresentações equestres em uma arena circular que influenciou até os dias de hoje uma tradicional configuração de palco ou a “lona”. A persistência da área circular na história do circo também pode ser oriunda dos *Anyi* ou *Agnis*, povo de Gana, que traçavam no chão um círculo de pó de argila volátil branca, delimitando assim um espaço sagrado⁷⁷⁴, espaço similar com a roda da prática da capoeira. A nomenclatura do Circo, inclusive, deriva do latim *circus*, que remete a “órbita”, e do grego *kirkos*, que significa “círculo”. Desta forma, muitos aparelhos circenses possuem o formato esférico, como as bolas ou os anéis manipulados no malabarismo; a lira, um anel de metal aéreo; o bambolê, um aro de termoplástico girado ao redor da cintura, membros ou pescoço; o monociclo, um veículo com uma roda em que o condutor fica sentado num banco apoiado num garfo e com os pés nos pedais; o rola-rola, composto por um cilindro abaixo de uma tábua de madeira para jogos de equilíbrio ou os diabólos, constituído de duas semiesferas unidas invertidas, que devem ser movimentadas e equilibradas por um cordão acionado por duas baquetas.

Alguns aparatos, no entanto, são formatados para proporcionar ou mediar a rotação do corpo, como o globo da morte, uma jaula em forma de esfera de aço onde motociclistas, em número variado de pessoas, andam dentro através de motocicletas; a roda da morte, uma estrutura de aço que permite que uma a quatro esteiras esféricas conectadas entre si por uma estrutura de suporte girem em torno de um eixo no meio do suporte; a roda alemã, composta por dois grandes anéis unidos por barras horizontais e tem alças para o artista segurar (figura

⁷⁷² GUTIÉRREZ, Gerardo. *Acrobatic Dances and Games of Mesoamerican as Ritual-Entertainment. Prehistoric Games of North American Indians: Subartic to Mesoamerica*. Barbara Voorhies (ed), 2017, p. 253.

⁷⁷³ Philip Astley (1742-1814) foi um cavaleiro, dono de circo e inventor inglês, considerado o “pai do circo moderno”.

⁷⁷⁴ JACOB, Pascal. *Origines de l’acrobatie au sol*. [En ligne]. Disponível em: <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/au-sol/origines>

265); e a roda Cyr, uma única grande roda de metal em que o artista fica dentro, segurando em seu aro e fazendo com que ela role e gire de forma giroscópica (figura 266).

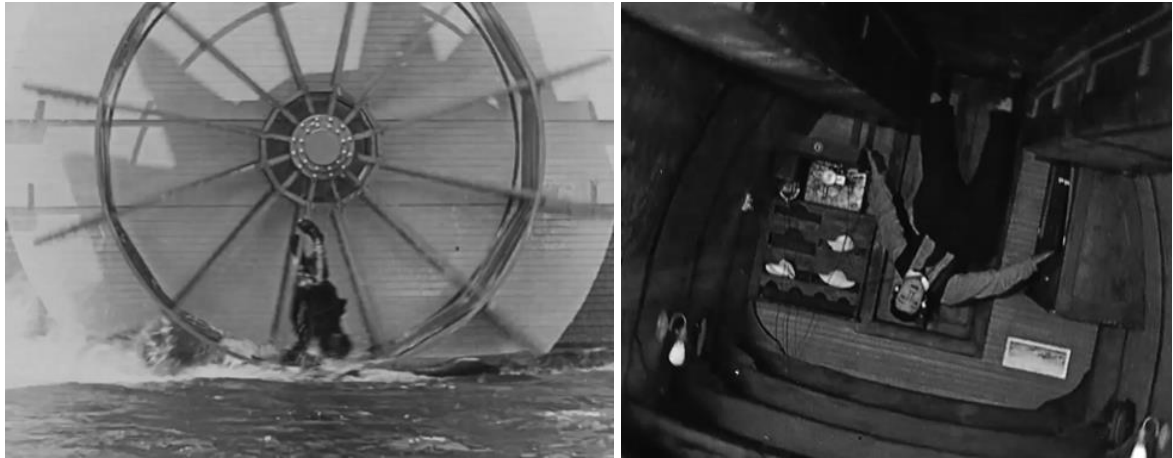


Figuras 265 e 266: à esquerda, a roda alemã no curso de extensão do grupo CIRCUS da Unicamp⁷⁷⁵; à direita, o artista circense Zeca Padilha na roda Cyr⁷⁷⁶.

Para além de “Rota”, estruturas giratórias utilizadas como artifícios cenográficos que possibilitam ao ator a inversão de forma passiva a cada volta do ciclo são vistas em outras produções, como nas obras cinematográficas de Buster Keaton. Em “Daydreams”, Keaton foge de policiais e encontra abrigo em uma hélice de um navio. A estrutura entra em movimento, fazendo com que Keaton corra como um hamster em uma roda e ocasiona em quedas através de rolamentos para frente. Na tentativa de encontrar enfim uma estabilidade, ele se segura e gira através da estrutura como os bailarinos de Colker (figura 267). Situações no interior de um cenário giratório também inclui “The Boat”, em que ele se encontra em um barco que enfrenta uma violenta tempestade. Para atingir o equilíbrio na oscilação, ele prega os próprios sapatos no chão do barco, que com as forças das ondas, faz com que a embarcação rodopie continuamente com ele junto (figura 268). Uma situação semelhante é vista em “The Navigator”, onde Keaton acidentalmente aciona uma alavanca que faz com que o submarino, e consequentemente todos dentro dela, girem consecutivamente. Aqui, o chão se torna parede, o fazendo escorregar e rolar pelos lados, enquanto uma mulher, ao segurar uma escada, gira passivamente.

⁷⁷⁵ <https://www.fef.unicamp.br/fef/posgraduacao/gruposdepesquisa/circus/atividades>

⁷⁷⁶ <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=942547527880338&set=pb.100063752978569.-2207520000&type=3>



Figuras 267 e 268: à esquerda, Keaton em uma cena de “Daydreams” e à direita, “The Boat”. Fonte: captura de tela.

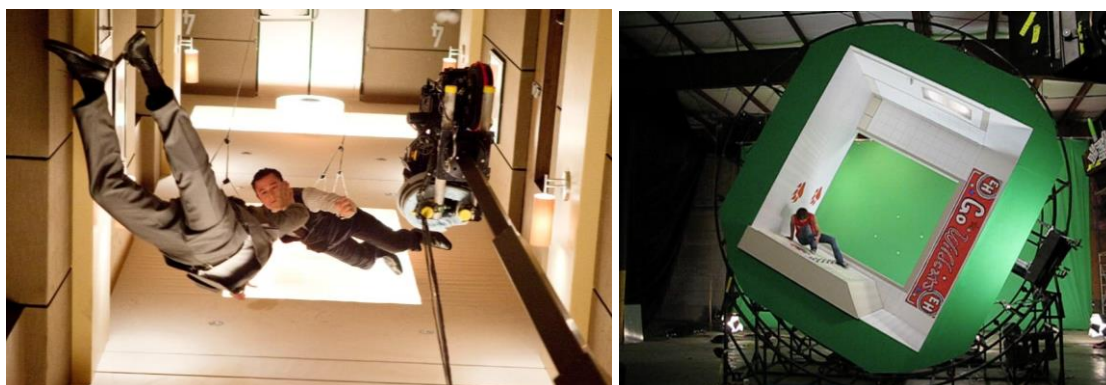
No cinema, estruturas giratórias são utilizadas como um elemento da *mise-en-scène* que permitem jogos com as perspectivas sobre o enquadramento da cena a partir do olhar da câmera. Através do uso de recursos tecnológicos que alternam o ponto-de-vista sobre a cenografia, torna-se potente a emergência de corporeidades invertidas em situações narrativas onde uma personagem passa, por exemplo, a andar pelas paredes ou percebe o espaço ao seu redor girar. Muitos conceitos de estações espaciais durante o século XX usavam comumente uma estação em forma de anel com o centro em microgravidade enquanto a borda externa girava constantemente para gerar gravidade artificial por meio da força centrífuga, como visto no filme “2001: Uma Odisseia no Espaço” (1968), com direção de Stanley Kubrick. Entretanto, esse efeito diegético dramático geralmente é utilizado para evidenciar a expressão dramática de exacerbação de um sentimento.

No filme *Royal Wedding* (1951), com direção de Stanley Donen, o personagem interpretado por Fred Astaire se encontra tão apaixonado que a gravidade se dissolve a ponto de ele dançar pelas paredes e o teto do quarto (figura 269). No videoclipe da música *Dancing on the ceiling* (1986) do cantor Lionel Richie e com direção de Taylor Hackford, ele comparece a uma festa com um grupo de amigos que se divertem tanto que, como o título da canção sugere, o teto se transforma em uma pista de dança (figura 270). Nestas cenas, os sentimentos elevados de paixão e alegria mostram que podem levar os corpos a suspenderem-se no espaço como se ele não tivesse gravidade. Nestas situações, o ator não experimenta a inversão, ao contrário de sua personagem. Quando câmera e cenário se movem juntos, cria-se um efeito de que nada se desloca do lugar.



Figuras 269 e 270: à esquerda e à direita, respectivamente, os filmes *Royal Wedding*⁷⁷⁷ e *Dancing on the ceiling*⁷⁷⁸.

Por outra via, outras justificativas narrativas podem conduzir o ambiente ao redor da personagem a girar em situações majoritariamente ligadas a um efeito de tensão dramática. No filme *Inception* (2010), com direção de Christopher Nolan, se apresenta um universo onde o mundo real e dos sonhos gradualmente se mesclam, criando fendas no espaço-tempo que fazem o ambiente dobrar verticalmente. Assim, a alteração das leis gravitacionais comuns confere maior ação e imprevisibilidade às cenas de perseguição e lutas (figura 271). No filme musical *High School Musical 3: Senior Year* (2008), com direção de Kenny Ortega, há um número em que o personagem do ator Zac Efron se encontra em uma forte crise conflituosa de indecisão e medo quanto ao seu futuro que as paredes da escola ao seu redor circulam (figura 272). Estes recursos são atingidos através da tecnologia e engenharia, pois estas cenas são gravadas em um cenário giratório e sob medida que reproduz a ambientação da locação de uma determinada cena. A câmera e a estrutura cenográfica, ao girarem conjuntamente, fornecem um movimento contínuo, onde não se percebe os saltos de um ponto a outro, auxiliando na construção da ilusão.



⁷⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=8n7R61gtSZw>

⁷⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=ovo6zww6DX4>

Figuras 271 e 272: à esquerda, bastidores do filme *Inception*⁷⁷⁹, onde, além do giro da estrutura cenográfica, os atores foram suspensos por cabos, oferecendo uma camada dupla de suspensão do espaço e tempo que confere mais imprevisibilidade às cenas de ação; à direita, estrutura giratória do longa-metragem *High School Musical*⁷⁸⁰, cujo fundo verde permitia ao trabalho de pós-produção a edição dos efeitos anti-gravidade.

Desta forma, estruturas giratórias cenográficas regem o movimento dos bailarinos, cujas forças físicas a qual são submetidos são tomadas por Colker como a gênese da dança⁷⁸¹. O princípio da circularidade de uma encenação concretizado através de uma cenografia giratória é também visto no espetáculo *Celui qui tombe* (“Aquele que cai”) (2014), com direção do coreógrafo francês Yoann Bourgeois, onde seis dançarinos-acrobatas interagem em uma plataforma quadrangular de madeira de 36 m². Diferentemente de “Rota”, este piso circunda em sentido horizontal, cuja rápida rotação faz os atores se apoiarem diretamente nas correntes que agitam o ar através deles, chegando a formar um ângulo de cerca de 30° com o solo. Neste pequeno mundo, eles devem colocar seu corpo nesta nova vertical definida pela combinação destas duas forças para ficar de pé, ou seja, em equilíbrio e em repouso⁷⁸². Eles caem, escorregam, se jogam, se penduram e são atirados pela estrutura, fazendo o melhor que podem para manter o equilíbrio à medida que ela roda, inclina, ascende, descende, oscila e balança em todos os sentidos e direções.

Dado o peso de quase duas toneladas que significativamente excede fisicamente os humanos, o equilíbrio de poder é então desproporcional e as restrições da vida cotidiana são exacerbadas. A estabilidade dos atores é testada a todo momento pelos movimentos da plataforma: quando inclinada, eles devem lutar contra a queda escalando para cima; quando estável, ela se transforma em um platô onde eles devem encontrar uma paridade de distribuição de forças em um ponto comum; quando gira, eles correm para se adaptar ao ritmo ou as ligações entre eles em um abraço apertado e imóvel que forma um esforço compensatório que os evita de serem violentamente arrancados; quando balança pesada e pendularmente com grande amplitude, suas reatividade e agilidade é o que os permitem evitar o impacto⁷⁸³. É uma

⁷⁷⁹ <https://screenrant.com/inception-movie-corridor-fight-scene-cgi-shot-how/>

⁷⁸⁰ <https://www.markhofeling.com/2008/high-school-musical-3/>

⁷⁸¹ <https://www.ciadeborahcolker.com.br/rota>

⁷⁸² GIVORS, Martin. À l’écoute des forces. Excursion anthropologique au pays des courants d’air. *Recherches en danse* 6, 2017, p. 7.

⁷⁸³ BONNET, Lucie. Corps et agrès sur les scènes contemporaines circassiennes : altérité et révolutions. Master de recherche Création Artistique, parcours Arts de la scène, 1ère année. Université Grenoble-Alpes. 2019, p. 51.

miniatura da humanidade, onde os atores são como uma pequena comunidade de sobreviventes⁷⁸⁴ enquanto o tablado atua como um mundo pequeno e elementar⁷⁸⁵.

De forma similar com “Rota”, é a partir das restrições físicas condicionadas aos atores que se fazem surgir as situações cênicas. As estruturas cenográficas que rodam rapidamente sobre si mesmo, ao mesmo tempo simples e complexas, se mostram como uma condensação de todos os aparatos circenses ao canalizar e amplificar as forças físicas que nos cercam cotidiana e diariamente. Geralmente invisíveis, elas se tornam perceptíveis graças ao aparato circular que forma o cenário. Os atores propõem menos ao reagir mais, que de certa forma discorda da abordagem circense da proposição intencional de figuras, da ocultação dos procedimentos e da dominação humana sobre o aparelho material. A partir de um estado de alerta que os conecta ao momento presente, este processo tenta assegurar uma sinceridade e organicidade da resposta física e a não antecipação do movimento.

O próprio aparato oferece novos movimentos aos atores ao mesmo tempo em que limita outros, resultando em uma coreografia influenciada, mas também determinada pela dinâmica da estrutura⁷⁸⁶, onde o menor de seus gestos impacta a mobilidade da cenografia e vice-versa. O cenário se torna vivo em uma espécie circense capaz de dar à bola espaço para fazer malabarismos com o acrobata tanto quanto este faz truques com ela. A importância dada às instalações cênicas que atuam como máquinas repetitivas rege os movimentos impostos e as relações precisas entre os bailarinos-acrobatas à medida que o próprio corpo está sujeito a novas variações de altura, equilíbrio e de tempo em suas acelerações ou desacelerações⁷⁸⁷. Os atores se deixam levar e perpassar pelo fluxo criado pela dinâmica das forças, centrando-se na acuidade de um princípio essencialmente circense: o ator é, em suma, o vetor das forças que o atravessam⁷⁸⁸.

Desta forma, é o jogo do bailarino-acrobata com a estrutura cenográfica em seus processos de composição que está em primazia aqui. Isto obriga a pensar o corpo simultânea e inseparavelmente do espaço em que ele interage, em uma relação acrobática com uma

⁷⁸⁴ FIRMO, Catarina. Desafiar a gravidade, escutar as matérias: FIMFA e FIMP 2017. Sinais de Cena, 2018, p. 325-27.

⁷⁸⁵ CHEVRIER, Joel. Yoann Bourgeois au Panthéon dans l’œil d’un physicien. In: The Conversation. 2017. Disponível em: <https://theconversation.com/yoann-bourgeois-au-pantheon-dans-loeil-dun-physicien-86078>

⁷⁸⁶ GARCÍA, José Luis Rosa. InnAcrobatics: directing circus innovation. MS thesis. Universitat Politècnica de Catalunya, 2021, p. 24.

⁷⁸⁷ LEMPICKI, Anne. Poïétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques : Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette, Kerry Skarbakka. Université Polytechnique Hauts-de-France; Institut national des sciences appliquées Hauts-de-France, 2021, p. 334.

⁷⁸⁸ BOURGEOIS Yoann. L’acteur est un vecteur de forces. Entretien réalisé par Laurent Goumarre pour la Biennale de la danse – Lyon, site de la Maison de la Culture de Grenoble [en ligne], <http://www.mc2grenoble.fr/wp-content/ Recherches en danse, 6, 2017>.

arquitetura específica que remete aos preceitos da modalidade do *parkour*. Originalmente chamado de *parcours* (“percurso” ou “trajeto”, em francês), também é conhecido como *l’art du déplacement* (“a arte do deslocamento”), a prática consiste em mover-se de um ponto a outro da forma mais rápida, eficiente e fluída possível, superando todos os tipos de barreiras deparadas em uma topografia somente através de ações corporais como correr, escalar, balançar, equilibrar-se e saltar para passar por cima, por baixo, através ou ao redor de qualquer obstáculo ambiental que encontrar⁷⁸⁹. O *parkour* e sua lógica filosófica oferecem um meio revelador para explorar a relação entre o ambiente e o corpo humano em situações cotidianas, entre arquitetura e movimento, estruturas organizacionais e possibilidades, liberdade e controle⁷⁹⁰. Os praticantes de *parkour* recusam os caminhos dados ao corromper os usos originais das estruturas espaciais ao propor deslocamentos divergentes através de uma exploração inovadora, de uma interação lúdica e em edição constante da arquitetura urbana, caracterizando uma versão de leitura criativa do espaço⁷⁹¹. Os praticantes desenvolvem um tipo especial de percepção⁷⁹² por meio da qual os objetos são vivenciados como configurações que convidam a diferentes maneiras de movimento, que podem atingir uma dimensão acrobática ao convidá-los a se desafiar em direção ao que parece ainda não ser possível na situação⁷⁹³.

Entretanto, há tensões acerca da incorporação de ações acrobáticas à prática do *parkour*, onde questiona-se a utilidade do risco inerente destes movimentos em um trajeto⁷⁹⁴. A literatura acadêmica sobre a prática distingue frequentemente entre o *parkour* “original”, enraizado no sistema de treino militar francês *Methode Naturelle*⁷⁹⁵ e guiado por valores de funcionalidade e utilidade, e uma versão mais expressiva, também por vezes referida como *freerunning*, onde os valores estéticos e as performances espetaculares são os elementos principais, o que permite

⁷⁸⁹ ATKINSON, M. Parkour, Anarcho-Environmentalism, and Poiesis. *Journal of Sport & Social Issues*, 33 (2), 2009, p. 190.

⁷⁹⁰ DASKALAKI, Maria, STARA, Alexandra & IMAS, Miguel. The ‘Parkour Organisation’: inhabitation of corporate spaces. *Culture and organization*, 14.1, 2008, p. 49-64.

⁷⁹¹ ORTUZAR, J. Parkour or l’art du déplacement: A Kinetic Urban Utopia. *The Drama Review*, 53 (3), 2009, p. 64.

⁷⁹² TAYLOR, J., TAYLOR, Eric, WITT, Jessica K. & SUGOVIC, Mila. When walls are no longer barriers: Perception of wall height in parkour. *Perception* 40.6, 2011: p. 757-760.

⁷⁹³ AGGERHOLM, Kenneth & LARSEN, Signe Højbjerg. Parkour as acrobatics: an existential phenomenological study of movement in parkour. *Qualitative Research in sport, exercise and health* 9.1, 2017, p. 81.

⁷⁹⁴ CHAGAS, Raíssa Ramos, ROJO, Jeferson Roberto & GIRARDI, Vania Lucia. O processo de esportivização de uma modalidade: o parkour enquanto prática espetacularizada. *Revista da Alesde* 5.1, 2015, p. 30.

⁷⁹⁵ O “Método Natural” é um sistema de movimento iniciado por Georges Hébert (1875-1957). Baseado em movimentos naturais e funcionais, este método visa desenvolver força ou resistência, bem como flexibilidade, equilíbrio e coordenação de forma global e holística.

certa inclusão de movimentos acrobáticos ao percurso⁷⁹⁶. Os movimentos e técnicas acrobáticas principais tornam-se um conhecimento incorporado que encontra e produz de maneira inventiva novas possibilidades de formas e texturas espaciais de um corpo que está no e para o mundo⁷⁹⁷, onde ele não é uma coisa, é uma situação: é a tomada de posse do mundo e o esboço de nossas intenções⁷⁹⁸. Desta forma, se constitui como uma prática discursiva enquanto simbolização do sujeito em corpo e espaço. Este é o processo de significação da composição da narrativa que ele segue e traça, como escrita de si: trilha de seu próprio corpo na materialidade do espaço. Assim como no espetáculo de Colker, são as condições de circulação do sujeito com seu corpo em suas diversas rotas que conferem a deriva dos sentidos, a face de sua metaforização⁷⁹⁹.

No processo criativo e de montagem de Colker, a linha dramaturgica e dinâmica é desenvolvida em conjunto com a pesquisa de movimentos. A relação com a estrutura cenográfica é explorada como um laboratório em sua infinidade de potencialidades interativas, o que demanda e estimula o bailarino em uma expressão física das relações despertadas pelo pensamento divergente⁸⁰⁰. Em uma outra denominação para criatividade, este se caracteriza como um processo de raciocínio composto pela exploração da diversidade de soluções possíveis para um único problema. Em suma, assim como um praticante de *parkour* que improvisa diferentes deslocamentos por um mesmo campo de obstáculos através de contínuas repetições, é através da revitalização e ressignificação do jogo com a roda, que possui suas regras e leis próprias, que faz emergir cognitivamente nos dançarinos novas conexões e ideias de gestualidades de forma inesperada, espontânea, livre e não linear. Não é à toa o termo *acrobático* é empregado em muitos sentidos como sinônimo de *criativo*⁸⁰¹. O desafio em “Rota” é, portanto, coabitar e poetizar estas diferentes relações pontuadas pelos encontros com um elemento, neste caso cenográfico, ou com outro corpo, na relação acrobática em particular, fazendo emergir uma teatralidade que nasce do desvelamento das ações físicas com o espaço e a gravidade.

É na liminaridade entre a manipulação e não manipulação da roda que surge as potencialidades teatrais, ou seja, nascida não da vontade exclusiva do ator, mas da relação do

⁷⁹⁶ O'LOUGHLIN, A. A door for creativity - art and competition in parkour. *Theatre, Dance and Performance Training*, 3 (2), 2012, p. 192-198.

⁷⁹⁷ MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of Perception*. London and New York: Routledge, 2012, p. 103.

⁷⁹⁸ BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*. vol.I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 69.

⁷⁹⁹ ORLANDI, Eni. *Parkour: corpo e espaço reescrevem o sujeito*. *Língua e instrumentos linguísticos* 1.34, 2014, p. 80-82.

⁸⁰⁰ GUILFORD, J. P. *The structure of the intellect model: its use and implications*. New York: Mack Graw Hill, 1960.

⁸⁰¹ O adjetivo *acrobático* pode ser relacionado à criatividade, habilidade, reviravolta, peripécia, surpresa, destreza, adaptabilidade, como em “todo mês ele faz verdadeiras manobras acrobáticas para pagar as contas”. Ou seja, se encontra uma diversidade de soluções para um problema, da mesma forma que se encontra no pensamento divergente.

corpo com uma forma particular de um tempo e um espaço que permite a emergência de significados. Os atores passam por uma ação, uma queda, por exemplo, e lidam com ela como uma fonte para fazer emergir a situação dramática⁸⁰², pois quem cai está cheio de imaginários e sensorialidades: encontro e abandono, coesão e resistência, queda e luto. A exploração do aparato em suas múltiplas dimensões e dinâmicas é acionada através de intenções do ator não psicológicas, mas de ordem direcional⁸⁰³ ou de peso, por exemplo. Estas diretrizes, entretanto, não se expressam somente como um fator de movimento que determina a qualidade física da ação corporal de uma perspectiva biomecânica, mas como um desafio poético primordial⁸⁰⁴. Através desse labirinto de gestos, atitudes, evoluções e curvas que não deixam inutilizada nenhuma porção do espaço cênico, surge o sentido de uma nova linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras⁸⁰⁵. Tal como encenadores como Tadeusz Kantor⁸⁰⁶ ou Robert Wilson⁸⁰⁷, a cena de Colker revela uma precisão formal pela manipulação do tempo e pelo rigor absoluto no tratamento do espaço cuja potência cênica está justamente na sua capacidade de produzir imagens⁸⁰⁸ que não ocultam seus procedimentos, onde o corpo, em suas mudanças de estado, é o fio condutor da montagem dramatúrgica. Assim, se descobre o próprio potencial da infraestrutura na evocação de ações físicas, que carregam uma fonte criativa rica para a propensão de inesgotáveis formas de teatralidade⁸⁰⁹ que constroem o coração da coreografia em uma fenomenologia da imaginação⁸¹⁰.

Desta forma, uma cenografia, quando presente, se eleva a um elemento cênico de grande importância para um espetáculo acrobático, pois permite atingir posições que num outro contexto normalizado de relação com as forças da gravidade não seriam viáveis e para além dos movimentos usuais que o ator realiza de forma autônoma⁸¹¹. Entretanto, a relevância não consiste somente na presença de uma estrutura cenográfica, mas sim em uma relação de lógica

⁸⁰² LEMPICKI, Anne. Poïétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques : Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette, Kerry Skarbakka. Université Polytechnique Hauts-de-France; Institut national des sciences appliquées Hauts-de-France, 2021, p. 321.

⁸⁰³ BOURGEOIS, Yoann. In: COULON, Aurélie. Entrer en relation. Entretien avec Yoann Bourgeois réalisé par Aurélie Coulon. Revue Agôn, dossier n°5 [En ligne], 2012.

⁸⁰⁴ LOUPPE, Laurence. Poética da dança contemporânea. (1st ed). Lisboa: Orfeu Negro. Lisboa, 2012.

⁸⁰⁵ ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. 1ª ed. Trad. Teixeira Coelho. São. Paulo: Editora Max Limonad, 1984, p. 80.

⁸⁰⁶ Tadeusz Kantor (1915-1990) foi um pintor polonês, artista de montagem e happenings, cenógrafo e diretor de teatro.

⁸⁰⁷ Robert Wilson (1941-) é um diretor e dramaturgo de teatro experimental americano. Também trabalhou como coreógrafo, performer, pintor, escultor, videoartista e designer de som e iluminação.

⁸⁰⁸ ISAACSSON, Marta. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, 13.23. 2011, p. 20.

⁸⁰⁹ BOURGEOIS, Yoann. In: DUMINY, Adèle. Dossier pédagogique, MC2: Grenoble, 2015.

⁸¹⁰ BACHELARD, Gaston. La poétique de L'espace. Paris : Les Presses universitaires de France, 1957.

⁸¹¹ Como visualizamos no palco vazio do espetáculo *Yandang Chan*.

acrobática com ela, onde a inversão do corpo é almejada passionalmente através da circularidade que permite um corpo aéreo em uma queda infundável em direção ao vazio. Em suma, como no *parkour*, o cenário para um ator-acrobata é como um playground. A cenografia, portanto, é que inspira uma dramaturgia, e não o contrário, onde a dramaturgia *acrobática* pode se confundir muito com a dramaturgia *do espaço*. Em um cenário que não tem uma função meramente decorativa, o objeto ativo e vivo passa a ser um elemento catalisador de forças no e através do corpo, capaz de desencadear princípios teatrais que tecem uma dramaturgia quase a despeito de si mesma, ou seja, sem ser incomodada pela vontade ou intenção do artista⁸¹². É como se um indivíduo, buscando o equilíbrio na instabilidade do aparelho circense do rola bola com um copo em uma mão e uma garrafa na outra, evocasse conjuntamente uma sensação imagética de embriaguez mesmo sem estar propriamente atuando⁸¹³ em tal estado. Assim, a cenografia visa sobretudo tornar perceptíveis as forças físicas como uma fonte inesgotável de drama em uma teatralidade com poderoso potencial imaginário onde o elemento dramático não é mais impulsionado apenas pela psicologia do ator⁸¹⁴ e sim pelo jogo com a gravidade.

A dramaturgia não obedece a uma trajetória ascendente e contínua, mas assim como todos os elementos que compõem a encenação, é mutável e inconstantemente circular. Não há uma única temporalidade, o começo é o fim, e o fim é o começo. O efeito hipnótico principalmente da roda cria uma sensação de liberdade a fim de suspender, rebobinar, reiniciar, avançar e retroceder o tempo. Os bailarinos, por vezes unidos, ora solitários, assumem estas mesmas qualidades cíclicas, como uma repetição infinita das mesmas figuras, sempre com variações, mas repetindo as mesmas ações principais como uma imaginação fantasiosa do gesto reciclado que nos faz navegar entre sensações de *déjà vu* e impressões de (re)descoberta de um novo gesto⁸¹⁵. A esfericidade da estrutura cenográfica que conduz à experiência de uma rotação do corpo propõe uma rede móvel e instável de forças de impulso e interferências de intensidades díspares e cruzadas⁸¹⁶ que redefinem os limites do contínuo e do descontínuo, do rígido e do maleável. Como no espaço circular da Capoeira, se retoma o mundo da roda como metáfora da vida, onde nele estão presentes não só as forças acumulativas de aglutinar os corpos, mas

⁸¹² BONNET, Lucie. Corps et agrès sur les scènes contemporaines circassiennes: altérité et révolutions. Master de recherche Création Artistique, parcours Arts de la scène, 1ère année. Université Grenoble-Alpes. 2019, p. 54.

⁸¹³ Idem.

⁸¹⁴ BOURGEOIS, Yoann. Cavale. Dossier du spectacle. Disponível em:

<https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/cavale>

⁸¹⁵ LEMPICKI, Anne. Poïétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques : Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette, Kerry Skarbakka. Université Polytechnique Hauts-de-France; Institut national des sciences appliquées Hauts-de-France, 2021, p. 308.

⁸¹⁶ BERNARD, Michel. De la création chorégraphique. Paris: Centre National de la Danse, 2001, p. 20.

também as forças disjuntivas de separação para fazer outras ligações. Na roda, o contraste e o contraditório convivem paradoxalmente lado a lado: o devagar e o rápido, o denso e o fluido, o caos e a organização, a materialidade e a espiritualidade, o consciente e o inconsciente⁸¹⁷.

A magnitude de grande proporção arquitetônica enquanto um fragmento do mundo traz à tona o contraste entre o indivíduo e o seu ambiente, no entanto, não minimiza o lugar da humanidade, mas sim torna visível a sua inerente fragilidade⁸¹⁸ em uma sociedade do risco⁸¹⁹ que gira fora de controle em direção a incertezas contemporâneas. A matéria já não está presente para permitir proezas, pelo contrário, está aqui para trazer de volta o essencial e nos ancorar no nosso ambiente terrestre animado por múltiplas forças⁸²⁰ que testam todo tempo a nossa capacidade de nos mantermos eretos. Em um planeta em constante rotação, é complexo compensar este movimento ou impossível pará-lo, interrompê-lo ou suspendê-lo: o impossível é não se mover, o impensável é que nada se mova⁸²¹. Como numa espécie de luta pela sua sobrevivência, “Rota” se abre a uma ideia poética do infinito e do vazio que nos convida a repensar, de forma poética e existencial, a convivência e a particularidade de cada ser humano: o ser e estar em pé. A instabilidade, enquanto reconfiguração constante da percepção, evoca uma infinita gama de possibilidades físicas e psíquicas de mudanças de perspectivas e pontos de vista. O jogo com a gravidade, portanto, pode atuar enquanto uma liberação metafísica que celebra a possibilidade de substituir as leis da física pelas leis da imaginação⁸²², onde um mundo ao contrário evoca um universo mágico ao constituir simbolicamente um princípio acrobático de fantasia.

3.3. O princípio fantástico: Yoann Bourgeois, *I wonder where the dreams I don't remember go*

Neste subcapítulo, será analisado como as corporeidades invertidas são regidas por um princípio fantástico, ou seja, a dimensão acrobática compõe uma camada de ilusão e magia à

⁸¹⁷ JÚNIOR, Luis Vitor. Oralidades, discursos e saberes do corpo-capoeira como arte. *Fênix-Revista de História e Estudos Culturais* 9.3, 2012, p. 12.

⁸¹⁸ BOURGEOIS, Yoann. Yoann Bourgeois, L'art De L'instant Suspendu. Propos recueillis par Christelle Granja. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 428, 2019. Disponível em: <https://www.larchitectureaujourd'hui.fr/yoann-bourgeois-lart-de-linstant-suspendu/>

⁸¹⁹ BECK, Ulrich. *Risikogese/Ischift: Au/ dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1986.

⁸²⁰ BONNET, Lucie. *Corps et agrès sur les scènes contemporaines circassiennes : altérité et révolutions*. Master de recherche Création Artistique, parcours Arts de la scène, 1ère année. Université Grenoble-Alpes. 2019, p. 57.

⁸²¹ RAÚL, León Mendoza. El suelo que pisamos. V Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2022. RE/DES Conectar. Congresos de la Universitat Politècnica de València, 2022, p. 243.

⁸²² CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 146.

encenação. Na dança nigeriana *Atilogwu*⁸²³ do grupo étnico Igbo, por exemplo, os movimentos acrobáticos que fazem parte do repertório gestual são associados à bruxaria, pois no período em que a dança foi introduzida, os espectadores ficaram tão impressionados com as habilidades inimagináveis demonstradas que os levou a se perguntarem “isso é mágica?”⁸²⁴. Assim, esta manifestação cultural dançada recebeu seu nome, que se traduz como “tem magia”, devido aos rumores de que era preciso usar feitiços ou poções mágicas para que os dançarinos pudessem se apresentar de forma tão exuberante e energética, ao mesmo tempo em que pareciam tão fáceis⁸²⁵.

A partir da suposição que os movimentos acrobáticos se afastam demasiadamente da figura humana e dos comportamentos cotidianos, a contemplação de corporeidades invertidas pode auxiliar na representação ou na construção de um universo imagético ou cênico que se aproxima de uma realidade diferente daquela concreta em que vivemos. Desta forma, a aparente dominação das leis da gravidade, ou seja, das dimensões do espaço-tempo, forma aqui um princípio de fantasia ligado a um aspecto de subversão das leis físicas mundanas, onde a encenação cria uma ilusão de deformação da percepção da força gravitacional que visualiza situações de vida radicalmente alternativas. Para o tanto, será analisada a poética cênica do acrobata e coreógrafo francês Yoann Bourgeois (1981-), com ênfase na obra *I Wonder Where the Dreams I Don't Remember go* (“Eu me pergunto para onde vão os sonhos que não lembro”) (2020).

Yoann Bourgeois (1981-) é um acrobata e coreógrafo francês. Seu pai, professor de Educação Física, e sua mãe, enfermeira pediátrica, influenciaram sua inclinação para as práticas corporais e sua forma lúdica de abordar a noção de jogo em suas encenações no mundo das Artes Cênicas. Ele teve passagens na *École du Cirque Plume*, na *École du Cirque* de Lyon e na *École Nationale des Arts du Cirque* de Rosny-sous-Bois. Entre 2004 e 2006, estudou Artes Circenses, com especialidade em malabarismo, trapézio e trampolim, no *Centre National des Arts du Cirque* (CNAC) de Châlons-en-Champagne; e Dança no *Centre National de Danse Contemporaine*, em Angers. Esta dupla formação, realizada de forma alternada e concomitante, constitui um amálgama interdisciplinar que reflete fortemente no desenvolvimento de seu pensamento artístico e criação acrobática, cujas obras cênicas são constantemente atravessadas

⁸²³ Uma demonstração da dança pode ser conferida no link <https://www.youtube.com/watch?v=w9v21ndnm4>

⁸²⁴ ODUNZE, Josephine Awele. Semiotics of Indigenous Anioma Dances of Southern Nigeria. In: International Journal of Current Research in the Humanities, No. 25. Department of Communication Studies, Faculty of Arts, College of Humanities and Legal Studies University of Cape Coast, Ghana, 2021, p. 377.

⁸²⁵ MACKAY, Mercedes & ENE, Augustine. The Atilogwu Dance. In: African Music: Journal of the International Library of African Music. Volume 1, number 4. 1957, p. 21.

por diversas disciplinas e retratam um grande fascínio pela gravidade por meio de instalações que desafiam esta força física.

De 2006 a 2010, trabalhou ao lado da diretora Maguy Marin⁸²⁶ como bailarino permanente no *Centre Chorégraphique National* de Rillieux-la-Pape. A partir de 2008, monta *L'atelier du Joueur* (“Atelier do jogador”), um espaço de investigação nômade que questiona as artes vivas ao reunir artistas de diferentes áreas artísticas de onde nasce, em 2010, seu grupo independente *Compagnie Yoann Bourgeois*. Sua mulher e colaboradora mais próxima, Marie Bourgeois⁸²⁷, por exemplo, é, antes de tudo, uma bailarina de formação. Em 2016, tornou-se o primeiro artista circense a ser nomeado diretor do *Centre Chorégraphique National*, sediado na *Maison de la Culture* de Grenoble, cargo que ocupou até 2022.

A pesquisa artística permanente sobre as qualidades físicas do corpo acrobático em relação à força gravitacional que marcam a poética cênica de Bourgeois foi inspirada profundamente pelo seu encontro com a coreógrafa francesa Kitsou Dubois⁸²⁸, em particular as experiências desta com a ausência de peso provocada por câmaras de microgravidade⁸²⁹ na *National Aeronautics and Space Administration* (NASA, Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço), na cidade de Houston, nos Estados Unidos. Seu trabalho se situa, portanto, entre as artes e a ciência, como demonstra sua colaboração com o *Centre National d'Études Spatiales* (CNES) francês na realização de diversas ações que recorrem ao treino baseado na dança para resolver problemas ergonômicos e de orientação na formação de astronautas⁸³⁰; e sua residência de dois anos no *Imperial College London* com o grupo *BioDynamic*, um grupo de cientistas especializados em neurofisiologia e biomecânica que estuda o controle dos corpos em estados alterados de gravidade.

⁸²⁶ Maguy Marin (1951-) é uma dançarina e coreógrafa francesa de dança contemporânea.

⁸²⁷ Marie Bourgeois é dançarina e atua como assistente de direção artística e coordenadora de projetos da companhia. Formada no Conservatório Nacional Regional de Grenoble e depois no Centro Nacional de Dança Contemporânea de Angers, atuou pela primeira vez para Manolie Soysouvanh e Mathias Poisson, Béatriz Acuna, Annabelle Bonnery e Jean-Claude Gallotta. Estudou na *Northern School of Contemporary Dance* (Leeds, Inglaterra). Ela também pratica artes circenses, principalmente disciplinas aéreas. Desde 2010 participa de todos os projetos da *Compagnie Yoann Bourgeois*.

⁸²⁸ Kitsou Dubois (1954-) é uma coreógrafa que faz parte do movimento da Nova Dança Francesa. Ela tem formação em dança clássica (Conservatoire de Toulouse), dança contemporânea (Hawkins e Cunningham), composição (Yano) e análise de movimento (O. Rouquet).

⁸²⁹ Durante os voos espaciais, fala-se de “microgravidade” em vez de “ausência de gravidade” porque esta última não está completamente ausente.

⁸³⁰ DUBOIS, Kitsou. *Dance and Weightlessness: Dancers' Training and Adaptation Problems in Microgravity*. Leonardo, Vol. 27, N°1, 1994, p. 57-64.

Em um voo parabólico⁸³¹ organizado pelo *The Arts Catalyst Project Atol Flight Operations*, no centro de treinamento de cosmonautas Yuri Gagarin na Cidade das Estrelas, perto de Moscou, com a *Russian Space Research*, Dubois estudou a capacidade de três dançarinos-acrobatas⁸³² de controlar movimentos definidos na microgravidade. Estas vivências conferem à ela uma consciência de que o esquema corporal humano é construído essencialmente sobre a gravidade⁸³³. Desta forma, ao levar o corpo a uma nova dimensão, sem gravidade, o elo de todas as coisas e que regula a organização da matéria e cria a nossa decoração cotidiana⁸³⁴, ela então usa a maior parte do interior do avião como estúdio/palco para a pesquisa de novas possibilidades coreográficas que possibilitam a inversão do corpo com mais facilidade graças à experiência da liberdade de movimento e da sensação de vazio (figura 273).

Estas experiências corporais de microgravidade a levam a investigar uma trajetória entre a realidade contrastante de um movimento com e sem peso⁸³⁵ aplicadas à dança em criações cênicas, como o espetáculo *Gravité Zéro* (1994). Nesta peça sobre a dialética do equilíbrio e do desequilíbrio, a queda (resistência à gravidade) e o movimento contínuo (fluidez da ausência de peso)⁸³⁶, o espectador se depara com telas que escondem os bailarinos, que só são visíveis graças aos espelhos posicionados a 45° ao fundo do palco, um plano inclinado e gangorras de tamanhos variados que permitem que eles sejam visualizados no palco de cabeça para baixo (figura 274). O efeito do espelho confere este aspecto ilusório e onírico de abstinência de gravidade, entretanto, os dançarinos, localizados no chão e refletidos no espelho, simulam os movimentos de um corpo na ausência de peso, se movendo *como se* estivessem em microgravidade. De forma geral, Dubois é particularmente interessada em como a gravidade, a força e o peso se modulam dependendo do espaço em que o corpo se encontra.

⁸³¹ Esse tipo de voo é usado para o treinamento dos cosmonautas e astronautas para trabalhar e viver no ambiente de gravidade zero encontrado na Estação Espacial Internacional. O voo parabólico é um perfil de voo, realizado por um avião de passageiros, composto por subidas e descidas que se assemelham ao desenho de parábolas invertidas. No topo de cada parábola a aceleração da curva equilibra a aceleração da gravidade causando um efeito semelhante ao encontrado no espaço: a microgravidade.

⁸³² Mathurin Bolze, Jörg Müller e Laura de Nercyde. Os dois primeiros já colaboraram com Yoann Bourgeois em diversas ocasiões.

⁸³³ SOUISSI, Meriem. *Toucher aux limites du corps*. Temps libre, 2014.

⁸³⁴ DUBOIS, Kitsou. *Application des techniques de la danse à l'entraînement du vol en apesanteur: une danseuse en apesanteur*. Thèse de Doctorat, Université Paris 8, 1999, p. 47.

⁸³⁵ *Ibid*, p. 8.

⁸³⁶ BUREAUD, Annick. The embodiment of (micro) gravity. Kitsou Dubois's Analogies: an artistic and aesthetic experience. *Space: Planetary Consciousness and the Arts Symposium Proceedings*. Vol. 10. No. 2015. 2005. Disponível em: http://archive.olats.org/space/13avril/2005-2/te_kDuboisBureaud.php



Figuras 273 e 274: à esquerda, a dançarina Laura de Nercy em um voo parabólico em 2004⁸³⁷; à direita, espetáculo “Gravité Zéro”, de 1994⁸³⁸.

As ideias de ausência de peso investigadas por Dubois marcam também a natureza da poética cênica de Bourgeois. A física da suspensão do corpo é o elemento central da cena do coreógrafo francês, onde ele explora e reinventa os temas da gravidade e vertigem de acordo com a relação humana com o tempo e o espaço que cada um ocupa. Dado que a desativação do tempo ou a duração eterna de um movimento é impossível, o seu universo de trabalho é um processo criativo permanente e mutável que ele resume como *Tentatives d’approches d’un point de suspension* (“Tentativas de aproximação de um ponto de suspensão”)⁸³⁹. Para Bourgeois, esse ponto representa de alguma forma o ápice da trajetória de uma bola lançada ao ar, onde a suspensão se localiza após a conclusão da ascensão e antes do início da queda. Esta suspensão nada tem a ver com uma paragem nem em uma subtração do ambiente por anulação das forças que nele atuam, mas sim um momento de conversão de todas as possibilidades, uma janela aberta para a eternidade⁸⁴⁰. Passar por este ponto perturba o presente e confere-lhe um tempo além da duração⁸⁴¹, onde este segundo de atenção evidenciada não seria apenas uma

⁸³⁷ BUREAUD, Annick. The embodiment of (micro) gravity. Kitsou Dubois’s Analogies: an artistic and aesthetic experience. *Space: Planetary Consciousness and the Arts Symposium Proceedings*. Vol. 10. No. 2015. 2005. Disponível em: http://archive.olats.org/space/13avril/2005-2/te_kDuboisBureaud.php

⁸³⁸ Idem.

⁸³⁹ BOURGEOIS, Yoann. *Minuit: Tentatives d’approches d’un point de suspension*. Dossier de presse. CCN2 - Centre chorégraphique national de Grenoble. Disponível em: https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/CCN2_DP_Minuit_FR_Saison-18-19.pdf

⁸⁴⁰ BONNET, Lucie. *Corps et agrès sur les scènes contemporaines circassiennes : altérité et révolutions*. Master de recherche Création Artistique, parcours Arts de la scène, 1ère année. Université Grenoble-Alpes. 2019, p. 53.

⁸⁴¹ BOURGEOIS, Yoann. *Cavale*. Dossier de le spectacle. Disponível em: <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/cavale>

mera palpação pelo olhar⁸⁴², mas também uma preensão pela mirada, uma forma de retenção de ar, pulmões cheios e quase imóveis, antes de uma longa expiração para retornar à terra⁸⁴³. A partir desta intencionalidade fundamental, nascem diferentes criações cênicas que se organizam em relação a essas “tentativas” da busca incessante de um momento efêmero que capta precisamente o instante presente em que o corpo se encontra finalmente livre do peso da gravidade.

Desta forma, Bourgeois constrói e utiliza dispositivos autônomos e articulados inspirados nos aparelhos do mundo circense como elementos cenográficos⁸⁴⁴. Estes incluem trampolins, escadas, escorregadores e plataformas giratórias que deslocam, empurram, projetam, giram, deslizam, abalam e dispõem o corpo às diferentes forças elementares que encontramos no mundo como ferramentas de poesia na busca de um ponto de suspensão que reproduzem o desejo de liberdade de Ícaro. Em si, um dispositivo pode ser literalmente qualquer coisa que possa capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, comportamentos, opiniões e discursos de seres vivos⁸⁴⁵. Ao restringir as forças que atravessam e desestabilizam o equilíbrio do corpo através da forma e dinâmica do objeto, concomitante e paradoxalmente se amplificam fenômenos físicos por meio de uma dança acrobática inventiva que traz a humanidade à tona. Bourgeois explica que seu processo de trabalho se assemelha à subtração, onde simplifica a forma para uma maior legibilidade das forças⁸⁴⁶.

Assim, o termo “vetor” (*vecteur*) é utilizado pelo coreógrafo para evocar o papel que atribui ao ator dentro de suas criações. Sua pesquisa acrobática é próxima da noção de “não-ação”⁸⁴⁷, onde seus dançarinos devem permitir ser manipulados⁸⁴⁸ e cujas ações não são iniciadas por eles, mas sim geradas pela máquina cenográfica que catalisa as forças elementares. De fato, se analisarmos a origem latina, o termo ator (*actor*) designa aquele que atua, faz ou executa alguma ação; por outro lado, a palavra vetor significa o “passageiro” ou “aquele que transporta”. Ele recorre à noção chinesa *wu-wei* (无为) (que inclusive é o nome de um

⁸⁴² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1947, p. 177.

⁸⁴³ GIVORS, Martin. À l’écoute des forces. *Excursion anthropologique au pays des courants d’air*. *Recherches en danse* 6, 2017, p. 5.

⁸⁴⁴ Bourgeois usa o termo “dispositivos físicos” (*dispositifs physiques*) em vez de “aparato” (*agrès*) pois para ele este parece ser demasiado conotado e ligado à imaginação do circo tradicional.

⁸⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Che cos’è un dispositivo?* Nottetempo, 1a ed. 2006.

⁸⁴⁶ BOURGEOIS, Yoann. L’acteur est un vecteur de forces. Entretien réalisé par Laurent Goumarre pour la Biennale de la danse – Lyon, site de la Maison de la Culture de Grenoble [en ligne], *Recherches en danse*, 6, 2017. Disponível em: <http://www.mc2grenoble.fr/wp-content/>

⁸⁴⁷ COULON, Aurélie. Entrer en relation. Entretien avec Yoann Bourgeois réalisé par Aurélie Coulon. *Revue Agôn*, dossier n°5 [En ligne], 2012.

⁸⁴⁸ COULON, Aurélie. Écrire le cirque. Entretien avec Marie Fonte. *Revue Agôn*, dossier n°6 [En ligne], 2014.

espetáculo em que ele trabalhou com acrobatas chineses), que significa literalmente “inação” ou “ação sem esforço”; ou seja, a suspensão muitas vezes não está ao nível das ações realizadas pelos atores, que muitas vezes são intencionais e que por vezes requerem força⁸⁴⁹. Em suma, para Bourgeois, o ator não deve jogar, mas ser jogado⁸⁵⁰. Esta articulação balanceada entre agir e não agir, segurar e soltar ou empurrar e puxar cria um momento limiar onde se encontra a suspensão. Esta atmosfera lúdica remete ao universo do jogar da criança, onde Bourgeois, em vez de se definir como um artista circense ou dançarino, se vê mais como um “jogador” (*joueur*), cuja postura tenta descompartmentar os diferentes campos das Artes Cênicas⁸⁵¹.

Assim, uma superfície elástica, por exemplo, resume bem estes conceitos de “não-ação” e de suspensão. Em seu solo *Approche 17. Fugue/Trampoline* (“Abordagem 17. Fuga/Trampolim”, 2010)⁸⁵² (imagem 275), Bourgeois acopla uma escada de madeira ao lado de um trampolim acrobático, na qual sua subida é interrompida por sucessivas quedas, mas que é retomada graças ao rebote da tela flexível do aparelho. As quedas no vazio se transformam em saltos em inversão corporal que permitem ao acrobata experimentar a sensação de suspensão no *momentum* localizado entre a ascensão e o declínio de seu corpo à cama elástica. Em uma ode ao mito de Sísifo contemporâneo, o trampolim permite que o artista retorne à sua posição original, deixando-o escolher se quer cair novamente, pausar, sentar-se, subir ou descer a escada em um ciclo que evoca a eternidade.

Em *Approche 4. La Balance de Levité* (“Abordagem 4. O equilíbrio da levitação”, 2013), a dançarina Marie Bourgeois é presa pela cintura por uma máquina composta por longa e grossa barra de ferro dupla fixada em um pé de metal, no qual em sua extremidade é colocado um contrapeso equivalente a quatro vezes o peso da acrobata. Há um equilíbrio meticuloso de pesos entre o corpo da bailarina e a base que a permite mover lentamente por muito tempo, criando uma impressão de voo⁸⁵³. Este eixo é capaz de rotações verticais e horizontais que a própria dançarina realiza em torno de seu centro gravitacional. Desta forma, estes planos

⁸⁴⁹ COULON, Aurélie. Entrer en relation. Entretien avec Yoann Bourgeois réalisé par Aurélie Coulon. Revue Agôn, dossier n°5 [En ligne], 2012.

⁸⁵⁰ BONNET, Lucie. Corps et agrès sur les scènes contemporaines circassiennes : altérité et révolutions. Master de recherche Création Artistique, parcours Arts de la scène, 1ère année. Université Grenoble-Alpes. 2019, p. 54-55.

⁸⁵¹ BOURGEOIS, Yoann. Yoann Bourgeois. Portrait de l’artiste en joueur. Entretien avec Véronique Vanier. 2015 [En ligne] URL: <https://cccdanse.com/lemag/yoann-bourgeois-portrait-de-lartiste-en-joueur/>

⁸⁵² Performance assistida em 19 de agosto de 2023, no festival Esférica Rioja Alavesa, em Laguardia, Espanha.

⁸⁵³ LEMPICKI, Anne. Poïétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques : Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette, Kerry Skarbakka. Université Polytechnique Hauts-de-France; Institut national des sciences appliquées Hauts-de-France, 2021, p. 312-313.

parecem não fazer mais sentido para um corpo suspenso que agora se move livremente⁸⁵⁴ nos eixos transversais e sagitais na superfície de uma esfera que permite a emergência de inversões corporais (figura 276) em uma busca constante pelo equilíbrio e suspensão.



Figuras 275 e 276: à esquerda, Yoann Bourgeois em *Fugue/Trampoline*⁸⁵⁵ e, à direita, Marie Bourgeois em *La Balance de Levité*⁸⁵⁶.

O ambiente líquido também confere a sensação de suspensão na performance solo *Approche 12. Ophélie* (“Tentativa 12. Ofélia”, 2018), com direção de Yoann Bourgeois e interpretada por Marie Bourgeois. A morte por afogamento da figura shakespeariana que põe em questionamento a eternidade do tempo é interpretada através de rotações corporais e circunvoluções imersas em um aquário tubular vertical de três metros de altura e preenchido com cinco mil litros de água (figura 277). No interior aquoso, diferentemente da superfície terrestre, a diferença de densidade do ambiente e de percepção da força gravitacional leva um corpo a realizar movimentos acrobáticos de forma mais acessível. Os movimentos do corpo no espaço aquático são significativamente retardados devido à pressão exercida pela água sobre eles, cuja suspensão física remete a uma ação ilusória de levitação. Nesta peça curta, o poder evocativo da água, entre o local de nascimento, como no líquido amniótico do útero materno, e o local de flutuação e repouso, é inseparável da ameaça latente⁸⁵⁷. Em uma fantasmagoria onírica, o dispositivo em si pode ser visto como uma máquina de sonho de um espaço

⁸⁵⁴ CHEVRIER, Joel. Yoann Bourgeois au Panthéon dans l’œil d’un physicien. In: *The Conversation*. 2017. Disponível em: <https://theconversation.com/yoann-bourgeois-au-pantheon-dans-loeil-dun-physicien-86078>

⁸⁵⁵ <https://cxainc.com/portfolio/76698/>

⁸⁵⁶ <https://www.julie-carolfrayer.com/la-balance-de-levite>

⁸⁵⁷ LEMPICKI, Anne. Poïétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques : Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette, Kerry Skarbakka. Université Polytechnique Hauts-de-France; Institut national des sciences appliquées Hauts-de-France, 2021, p. 316.

imaginário meio fantasma, onde ela se torna uma imagem da dissolução em um momento de poesia suspensa que evidencia a essência bachelardiana que o ser dedicado à água é um ser de vertigem⁸⁵⁸.



Figura 277: a performance de *Approche 12. Ophélie*, interpretada por Marie Bourgeois⁸⁵⁹.

A questão da suspensão é, portanto, um denominador comum de suas obras, explorada em suas variações temáticas em espetáculos ou em performances curtas, no qual ele chama de programas. Suas pequenas peças pensam em um gesto, um motivo ou uma ação que pode ser desenvolvida em variações posteriores, cujas coreografias ele dobra, desdobra e redobra, como um sistema origâmico, para contar novas histórias, em duplas, trios ou grupos maiores. Esta questão do padrão, tal como no sistema de escrita musical, permite-nos pensar na variação, na sua repetição, na sua modificação, na sua persistência e na sua durabilidade⁸⁶⁰. Bourgeois muitas vezes reaproveita elementos existentes de uma criação para outra, em uma abordagem eco-estética que tende a unificar seu repertório criativo em um conjunto que ele chama de constelação⁸⁶¹. A superfície elástica e a escada de *Fugue/Trampoline* é vista também nos espetáculos *Cavale* (2010), *L'Art de la fugue* (2011), *Minuit* (2013) e *Passants* (2018); e a plataforma giratória de *Celui qui tombe* é reutilizada como dispositivo físico para as peças *Hurricane* (2020), *Without Walls* (2024) e *Do Not Run Fly* (2024), entre outras. A suspensão é

⁸⁵⁸ BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie José Corti, 1956, p. 8-9.

⁸⁵⁹ https://www.instagram.com/p/C-kLn2Wo4nc/?img_index=10

⁸⁶⁰ LEMPICKI, Anne. *Poïétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques* : Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette, Kerry Skarbakka. *Musique, musicologie et arts de la scène*. Université Polytechnique Hauts-de-France; Institut national des sciences appliquées Hauts-de-France, 2021, p. 296.

⁸⁶¹ ZÚÑIGA, Lucas Vergara. *Multifocalidad circense: un circo expandido en Les Grands Fantômes de Yoann Bourgeois*. Diss. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2023, p. 44.

uma busca por jogar-se no abismo, no vazio (espacial ou existencial?). Desta forma, para Bourgeois, as Artes Cênicas são territórios que se exploram enquanto se jogam, encontrando em cada situação fontes que lhe abrem sonhos e dimensões paralelas, visíveis e invisíveis, permitindo-o reimaginar o mundo ao mesmo tempo que tem uma leitura trágica da condição humana. Trata-se de criar vertigens que questionam o lugar da realidade, onde as corporeidades invertidas se transformam em um princípio de fantasia.

O princípio fantástico em I wonder where the dreams I don't remember go

O que resta quando acordamos? O que é isso que chamamos de “realidade”, aquilo que cumprimos? A partir de quais injunções surdas é feito o nosso uso da realidade? As coisas não são apenas o que são, caso contrário os tempos não seriam uivantes. Esta é a razão pela qual temos que empurrar as paredes. É urgente ver as coisas de forma diferente. A força frágil de um poema pode fazer isso: questiona nosso ponto de vista, confunde nossas coordenadas habituais e perde alegremente nossos marcos. Experimentar é uma questão de visão. Então, vamos gerar outros caminhos no espaço que está por vir. As lacunas da matéria estão repletas de possibilidades de vidas infinitas⁸⁶².

*I wonder where the dreams I don't remember go*⁸⁶³ (“Eu me pergunto para onde vão os sonhos que não lembro”) é uma produção da companhia de dança contemporânea holandesa *Nederlands Dans Theater* (NDT)⁸⁶⁴ e dirigida por Yoann Bourgeois. O espetáculo estreou em 3 de dezembro de 2020 na antiga sede *Lucent Danstheater*, em The Hague, Países Baixos. Em meio à pandemia mundial do Covid-19, a obra teve apresentações com público presencial reduzido e transmissão *online* ao vivo. Esta montagem com o grupo NDT 1⁸⁶⁵ sucede a primeira colaboração de Bourgeois com o coletivo NDT 2, denominada *Little Song* (“Pequena Canção”),

⁸⁶² BOURGEOIS, Yoann. Programa do espetáculo. Disponível em: <https://www.ndt.nl/en/agenda/i-wonder-where-the-dreams-i-dont-remember-go/>

⁸⁶³ Direção: Yoann Bourgeois. Elenco: Chloé Albaret, Fay Van Baar, Donnie Duncan Jr., Paxton Ricketts, Yukino Takaura, Luca Tessarini, Jianhui Wang e Nicole Ward. Assistência de direção: Marie Bourgeois. Assistentes do NDT: Lucas Crandall, Tamako Akiyama, Rlatiza Malehounova. Trilha Sonora: Max Richter. Iluminação: Yoann Bourgeois, com operação de Barry Van Oosten. Cenografia: Yoann Bourgeois. Figurinos: Yoann Bourgeois, com execução de Yolanda Klompstra. Projeção de vídeo: Yoann Bourgeois, com operação de Niels Duursma. Duração: aproximadamente 40 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=57KH461gwDE>

⁸⁶⁴ A companhia *Nederlands Dans Theater* foi fundada em 1959 por Benjamin Harkarvy, Aart Verstegen e Carel Birnie em colaboração com 18 bailarinos do Balé Nacional Holandês (*Dutch National Ballet*). É um coletivo dedicado à criação, pesquisa e desenvolvimento de dançarinos com o objetivo de oferecer experiências e perspectivas únicas na dança que engajem discussões e promovam a diversidade. Sua sede fica em The Hague, Países Baixos.

⁸⁶⁵ O *Nederlands Dans Theater* é dividido em dois grupos: o NDT 1, que consiste em 28 dançarinos de todo o mundo com idade entre 23 e 40 anos; enquanto o NDT 2, fundado posteriormente em 1978 por Jiří Kylián, prepara dezesseis bailarinos recém-formados, muitas vezes com formação clássica. Inicialmente, o NDT 2 foi considerado um programa de desenvolvimento a partir do qual os performers destaques poderiam progredir para o NDT 1. Ao longo dos anos, e sob a antiga liderança de Arlette van Boven, Gerald Tibbs e Fernando Hernando Magadan, o NDT 2 tornou-se uma empresa independente com repertório próprio.

realizada em 2019; e precede a parceria de *Do Not Run Fly* (“Não Corra, Voe”), de 2024. O espetáculo foi dividido em três partes para evidenciar o trio de relações gravitacionais diferentes que se apresentam ao longo da performance.

CENA 1.

Uma luz ilumina o proscênio do palco que lentamente revela um homem negro com cabelo ralo. Ele veste uma camiseta verde musgo com mangas curtas, uma calça preta e um par de tênis branco. Ele se encontra parado ao centro e em frente a uma parede vertical que cobre a maior parte do espaço cênico. Ele fala com um microfone de lapela fixado em sua orelha direita. Ele cumprimenta a plateia com um boa noite e diz que o poema que ele gostaria de contar chama-se *I wonder where the dreams I don't remember go* (“Eu me pergunto para onde vão os sonhos que não lembro”). Ele olha para cima e, como um comando de início, interroga “cortina?”, no qual a estrutura começa a subir. Ele espia levemente para trás para verificar se a instrução foi correspondida e volta a perguntar “e música?” para autorizar o início da sonoplastia.

Assim que começam os primeiros acordes de piano da canção *Written on the Sky*, do compositor alemão Max Richter (que assina as composições autorais da trilha sonora do espetáculo), o performer se vira para trás e caminha lentamente à medida que se revela no palco uma cenografia que se assemelha a um cubo incompleto. Este é composto por um piso de madeira em formato quadrangular de 4 m², com um dos vértices apontado para o centro da plateia; duas placas de compensado de madeira, também quadradas, dispostas perpendicularmente nos limites posteriores do piso, servindo como duas paredes ao fundo como se fosse um canto de uma sala; uma mesa em formato retangular e duas cadeiras em cada um dos lados. Uma delas é ocupada por uma mulher branca, com cabelos loiros amarrados em um rabo de cavalo. Ela veste uma calça jeans e uma camisa de mangas longas com estampa de pequenas bolas, ambas em tons azulados, e um par de sapatos pretos com um pequeno salto. Ela encontra-se imóvel em uma posição pensativa e contemplativa, com os cotovelos escorados na mesa e uma mão apoiada na cabeça, com as duas pernas alternadas, com a perna esquerda ligeiramente à frente.

O intérprete vai em direção a ela, sobe no piso, coloca as mãos em seus ombros e dá um beijo em sua testa. A atriz parece acordar de seu devaneio, inclinando-se para trás para observar o colega que chega, enquanto ele se senta na outra cadeira vaga defronte a ela. Se segue um curto diálogo, onde o homem pergunta: “Onde você estava, Fay?”. “Nos meus pensamentos”,

responde ela, seguido de um “desculpa”. “Não vai encontrá-los aqui?”, indaga o homem. “Aqui?”, rebate a mulher, parecendo não entender. “Nesta sala?”, ele parece especificar. A atriz olha ao redor para dentro do aposento, enquanto ele reclinava-se levemente para frente, colocando os cotovelos na mesa e prestando atenção nela. A mulher se levanta, contemplando o espaço, e vai até o centro da aresta direita do piso, enquanto o homem se deita com a cabeça em seus braços sobre a mesa e parece adentrar em um sono profundo. Ela observa parada alguns instantes enquanto uma luz começa a ser projetada em frente a ela, formando uma sombra na parede atrás dela. Ela observa o homem e, em seguida, olha curiosamente para esta parede. Cautelosamente, ela caminha em direção à mesa, olhando novamente para o homem, como se verificasse se ele ainda adormece, que permanece estático. A música para de tocar. Ela levanta a cadeira na qual estava sentada e a carrega até o centro do espaço, onde para virada de costas e olha para os lados.

Ela vai até a parede esquerda e fixa a cadeira nela, sustentada pelos pinos pontiagudos dos pés do objeto, que encaixam em pequenos furos na parede. Inicia a tocar a faixa *The End of Our Exploring*. A cadeira fica disposta em uma altura não maior que sua estatura e levemente inclinada na diagonal, com seu encosto para baixo. Ela afasta-se cuidadosamente da cadeira, como se verificasse sua estabilidade. Ela aproxima-se da parede ao lado da cadeira e coloca as duas mãos e a orelha direita nela, como se esperasse ouvir algo. Ela olha para o chão e então deita-se nele de forma lateral, colocando as mãos e a orelha esquerda no chão, como se espelhasse no piso a posição que estava anteriormente. Ela levanta-se e repete a mesma ação de escutar com o rosto apoiado na parede. Em seguida, ela deita-se no chão em posição decúbito lateral apoiada somente com a borda esquerda do corpo, com as mãos ao longo do corpo, a parte inferior das pernas e a cabeça fora do chão e os pés tocando a parede.

Neste momento, uma transmissão de vídeo em tempo real da performer passa a ser projetada no canto superior da parede direita. A imagem projetada está rotada 90 graus para a esquerda, o que permite à performer, apesar de estar no “aqui e agora” deitada horizontalmente, ser visualizada em posição ortostática, ou seja, verticalmente “em pé”. Sucede-se então uma sequência de movimentos que joga com este efeito de ilusão criado de que a *parede* pode ser percebida como *chão* e, sendo a recíproca verdadeira, o *chão* como *parede*. Nesta posição, vemos na realidade a atriz deitada no chão, enquanto a imagem virtual alude a ela de pé encostada na “parede”. A sensação de ilusão é reforçada pela relação com a orientação do objeto concreto ao seu lado: a cadeira, presa à parede, parece estar conveniente e cotidianamente

endireitada em uma superfície abaixo dela. Os objetos cenográficos são, portanto, referências espaciais que determinam o que é chão e teto na percepção de quem vê⁸⁶⁶.

Ela então levanta-se e toca a parede com as costas, a perna esquerda cruzada sobre a direita e os braços flexionam-se acima, com as mãos tocando a parte posterior da cabeça. Assim, nesta nova perspectiva, apesar de presenciar a performer em pé, apoiada na parede, na imagem projetada cria-se a ilusão de que ela está deitada, de costas para o chão e os pés apoiados em uma “parede”. A partir deste instante, a simultaneidade de apresentação de pontos-de-vista diferentes sobre a mesma ação impõe ao público a sua liberdade de escolha, visto que ele deve decidir qual dos cenários o seu olhar deve se ater. Este fator depende da disposição que o espectador se encontra na plateia, pois se ele está em um assento mais à esquerda, este ângulo ideal (verificado pela transmissão do espetáculo) permite visualizar uma certa sobreposição de quadros. Se ele se localiza mais à direita, o poder de escolha fica mais limitado.

Ela volta a deitar-se no chão em posição de decúbito lateral apoiada somente com a borda esquerda do corpo, com as mãos ao longo do corpo, a parte inferior das pernas e a cabeça fora do chão e os pés tocando a parede. A partir deste momento, ela parece criar uma consciência sobre a percepção diferenciada da força da gravidade proporcionada pelo vídeo projetado, entretanto, sem olhar para ele em nenhum momento. Lentamente, ela retira a perna esquerda da parede, recolhendo a outra em seguida, como se aos poucos descobrisse as possibilidades de desprendimento do pavimento “abaixo” dela. Assim, com os dois pés fora do “chão” na tela ao fundo, cria-se uma ilusão de suspensão em que ela parece flutuar. Embora breve, esta levitação é muito significativa pois é a notação que autoriza ao espectador a assimilação de que o vídeo projetado não é apenas uma exibição virtual que oferece meramente uma outra perspectiva da ação, mas uma realidade alternativa comandada por leis da Física diferentes daquelas cotidianas impostas à atriz no mundo “real” que pode levar para muitos lugares imagináveis. Ainda com os pés fora da parede/chão, a performer volta-se para a direita, transitando por uma posição de decúbito dorsal até ficar de frente para a outra parede que compõe o cenário. Ela levanta e toca novamente as costas do corpo na parede.

Ela dá um passo para frente, primeiro com a perna esquerda para alinhar seguidamente com a direita, o que a obriga a projetar o quadril à frente. Ela retira gradual e respectivamente as costas, os ombros e os braços da parede, formando uma leve curvatura com a coluna. Quando desprende as mãos, ela não se sustenta em um equilíbrio independente por muito tempo sem o

⁸⁶⁶ TRIGO, Clara; VEIGA, Pedro Alves da & SANTANA, Ivani. Poetics of Instability: Subversion of Gravity through Digital Performative Art. Proceedings of the 11th International Conference on Digital and Interactive Arts. 2023, p. 6.

apoio da parede (ou o chão no vídeo) e é “puxada” de volta bruscamente para a posição anterior contra a parede (ou chão). Esta ação evidencia que as realidades alternativas quebram seus limites estabelecidos e começam a se influenciar sob algum nível, pois, apesar da atriz ser crivelmente atraída para baixo na projeção, a atriz reage como se um impulso a atraísse incongruentemente para a esquerda. Os vetores gravitacionais se confundem alternada e surpreendentemente, o que provoca no espectador uma sensação de desorientação espacial que o deixa curiosamente se perguntando “onde está a direção da gravidade neste momento?” ou “qual das duas realidades paralelas devo confiar?”. Desta forma, a obviedade do parâmetro teórico e universal de uma força vertical para baixo se desintegra e oferece um prelúdio de que, nesta performance, o sentido gravitacional pode estar sob qualquer orientação.

Ela deita-se no chão em decúbito lateral apoiada somente com a borda esquerda do corpo, e gira uma pirueta (360 graus) ao redor de si mesma, deslocando-se para trás. Ela para ligeiramente abaixo da cadeira, onde estende o braço direito para o alto até alcançá-la e que serve de apoio para ela se puxar para cima até se sustentar em uma posição onde os pés se encontram na parede, uma mão agarra a cadeira e a outra apoia o chão. A atriz flexiona as pernas para possibilitar pegar um ponto mais abaixo da cadeira com a mão direita e a escala até ficar totalmente suspensa fora do chão. É interessante que, por mais que se intente criar na projeção uma atmosfera de ilusão de ótica e de alteração ou inexistência da gravidade, alguns detalhes que não podemos fugir e que quebram com um encantamento efêmero são propositalmente expostos. Neste momento, por exemplo, em que ela está aparentemente sentada no “chão” na imagem projetada, a trança de seu cabelo pende para a direção gravitacional “correta”, ou seja, para o seu lado direito (para baixo, na conjuntura real), o que compõe um simulacro com uma dinâmica baseada em contrastes. As oposições revelam uma relação paradoxal das multidireções gravitacionais, como se duas ou mais vetores de força fossem coexistentes em um mesmo corpo. E se estivéssemos em um espaço com diferentes orientações de força da gravidade de forma simultânea? Como um corpo (re)agiria nesta situação?

À medida que a atriz começa a interagir com a cadeira e a utiliza como um artifício para desprender o seu corpo cada vez mais do chão e da gravidade “real”, a sequência começa a ter uma intensidade maior de esforço, de risco e de dimensão acrobática. A partir deste momento, ela começa a jogar com oposições contrárias, transitando por eventuais corporeidades invertidas propriamente ditas - seja no espaço real ou virtual. Abraçada à cadeira, ela libera um braço depois do outro e, com o corpo sustentado somente pelos membros inferiores, ela suspende o tronco livremente para baixo, com as costas voltadas para a parede e com os cotovelos tocando o piso (figura 278). Desta forma, a atriz fica em uma inversão corporal vertical no espaço “real”

em uma posição que exige grande carga energética; enquanto, no ambiente virtual, ela parece estar deitada horizontalmente em uma postura relativamente mais confortável e relaxada. Alguns instantes depois, ela gira verticalmente 180 graus e toca a parede com as mãos, enquanto as pernas ficam suspensas fora do chão. Apesar de estar deitada na realidade, na virtualidade da projeção ela parece estar em uma posição invertida, similar a uma parada de mãos. Ela ainda desfruta desta posição ao retirar, cautelosamente, o apoio de um braço, ficando em uma complexa posição de parada com uma só mão (figura 279), e até simula uma certa instabilidade (ausente na realidade) através de um leve tremor das pernas.



Figuras 278 e 279: à esquerda, uma posição vertical invertida a partir da cadeira como base cria um efeito virtual de um corpo deitado horizontalmente; à direita, uma das formas de impressão de um corpo de cabeça para baixo pode ser atingida ao ficar em decúbito dorsal com a cabeça voltada para a parede. Fonte: captura de tela.

A partir desta última posição, a atriz lança as pernas para trás, em direção a parede, colocando os pés nela, tornando a girar o corpo 180 graus para finalizar em decúbito ventral. Ela ergue o tronco sobre os braços, enquanto as pernas dão alguns passos, escalando para cima (figura 280). Ela fica em uma posição invertida com os braços esticados e pernas flexionadas, enquanto no espaço virtual ela parece estar empurrando a parede à sua frente. A atriz então flexiona as pernas um pouco mais, como em uma preparação impulsora de um pulo, e salta em direção ao chão. Prevenindo-se do impacto, ela flexiona completamente os joelhos, o tronco e os braços, fechando-se em uma posição grupada e fetal. Ela permanece um instante nesta “flutuação”. Ela novamente se levanta e toca a parede com as costas, a perna esquerda cruzada sobre a direita e os braços flexionados acima, com as mãos tocando a parte posterior da cabeça; onde dá alguns passos para frente até manter somente as mãos em contato com a parede, formando uma curvatura corporal. Ela retira as mãos da parede, mas novamente não sustenta na aparente instabilidade por muito tempo e é “puxada” de volta bruscamente para a posição anterior contra a parede (ou chão), como se uma força gravitacional a puxasse para a esquerda (ou para baixo na projeção). Desta vez, entretanto, ela desce aos poucos as mãos

alternadamente pela parede, ficando em uma inversão ao arquear significativamente a coluna para trás em uma hiperextensão (figura 281). Neste breve momento há uma coincidência de tanto a atriz, como seu duplo na projeção, estarem de cabeça para baixo.



Figuras 280 e 281: à esquerda, a atriz em posição invertida; à direita, a atriz e seu duplo na projeção em posição arqueada. Fonte: captura de tela.

Ainda em posição arqueada para trás, ela apoia a mão direita no chão, virando o tronco para a frente do palco. Ela lança a perna direita acima e em direção à parede, formando uma grande abertura entre os membros inferiores. Ela solta os braços da parede e do chão, que, ao se flexionarem ligeiramente, balançam levemente (figura 282). Nesta posição e na anterior, há a coincidência onde a atriz, no plano real, e sua imagem, na projeção virtual, estão em uma inversão do corpo. Posteriormente, ela escala novamente a cadeira, até se sentar de forma lateral. Ela joga o corpo para trás, caindo com o tronco para baixo. Por um momento, ela solta as mãos e sustenta o corpo através da força das pernas. Ela segura nas laterais da cadeira e solta as pernas para baixo, realizando um rolinho para trás e passando por uma posição corporal invertida até as pernas encontrarem com o chão (figura 283).



Figuras 282 e 283: à esquerda, a atriz e seu duplo em posição invertida; à direita, relação invertida com a cadeira. Fonte: captura de tela.

Ao segurar com a mão direita no topo do encosto da cadeira e com o pé esquerdo “fixo” no chão, ela desliza o corpo meia volta em torno de si mesma até levantar e ficar defronte a cadeira. Ela dá uns passos para trás, esticando o braço direito que segura o alto do espaldar da cadeira, como se ela estivesse, na visão da imagem projetada, se empurrando para cima (figura 284). Com as pernas levemente flexionadas e o braço esquerdo esticado atrás em oposição ao direito, ela atinge o ápice de altura que ela pode “subir” dentro da imagem projetada. A seguir ela “cai” repentina e gradativamente em direção ao chão: primeiro o braço direito que sustenta o corpo “escapa” rispidamente e desce o patamar do encosto para o assento da cadeira, onde o braço e perna esquerdas e cabeça balançam relaxadamente, como se estivessem pendendo a partir da inércia deste movimento brusco descendente; até o corpo todo ser “atirado” de costas na parede/chão, com os braços abertos. Ela desliza as costas pela parede para baixo e cai de joelhos no chão, com as pernas flexionadas para trás, com os pés tocando a parte posterior do quadril, e os braços flexionados para trás com as mãos em contato com a parede (figura 285). Nesta disposição, na versão projetada, ela parece estar em uma posição invertida, apoiada pela cabeça e pelos braços.



Figuras 284 e 285: inversões corporais na imagem projetada. Fonte: captura de tela.

Dois momentos subsequentes apresentam uma ilusão de corporeidades invertidas a partir de paradas de cabeça. Um deles é quando ela levanta-se apoiando os braços esticados na parede, aproximadamente na altura do quadril, com as pernas parcialmente afastadas e apoia a testa na parede. Ela forma então uma inclinação na qual cria uma sensação de, no vídeo projetado, estar sustentada majoritariamente pelo topo da cabeça. Ela retira as mãos da parede, flexionando os braços, enquanto balança leve e alternadamente de um lado para outro para criar

uma sensação de busca de equilíbrio nesta aparente sustentação oblíqua de uma posição invertida (figura 286). Em outro, ela gira 180 graus, mantendo o contato com a cabeça na parede, até ficar de costas para ela. Ela toca a parte posterior do corpo na parede e desliza para baixo em direção ao chão, mantendo a perna esquerda flexionada e a perna direita esticada, sentando-se na plataforma. Ela continua a deslizar as costas pela parede e o corpo esticado pelo chão até encostar o topo da cabeça na parede e ficar completamente deitada na posição decúbito dorsal, com os braços flexionados ao lado do corpo e as pernas ligeiramente afastadas. Ela retira as pernas do contato com o chão e as balança leve e alternadamente para criar uma sensação de busca de equilíbrio nesta aparente sustentação que, na imagem projetada, cria-se o efeito de uma posição invertida assemelhando-se a uma parada de cabeça (figura 287).



Figuras 286 e 287: inversões corporais na imagem projetada. Fonte: captura de tela.

Enquanto a maioria de suas ações lúdicas em relação com a parede e o chão possuem uma pequena pausa para destacar a posição atingida, em um determinado momento ela executa um movimento circular que se assemelha a um mortal. Ela se porta abaixo da cadeira e sobe o braço direito em direção a ela, agarrando o seu encosto enquanto flexiona a perna direita para trás. Ela balança rápida e fortemente a perna direita para frente para tomar um impulso para jogar a perna para trás, fazendo o corpo rodar 360 graus no chão pelo quadril em sentido horário com as duas pernas flexionadas e o braço esquerdo fora do chão, com o braço direito como ponto fixo à cadeira (figura 288). Ela repete o giro na direção contrária, tomando impulso com o flexionar da perna direita para trás que leva o corpo a girar em sentido anti-horário. Em seguida, a atriz se deita no chão e rola meia volta em direção a parede até ficar de frente e encostada nela em posição esticada em decúbito dorsal sustentada pela borda esquerda do corpo, com a cabeça para a frente e as pernas para o fundo. Ela se empurra para se afastar da parede e desliza a alguma distância relativa da parede com os braços e pernas esticadas para

cima do corpo, formando uma posição curvada com o arqueamento da coluna que cria uma sensação de voo. Ela volta a rolar uma volta em direção à parede até voltar de frente e encostada nela em posição esticada em decúbito dorsal sustentada pela borda esquerda do corpo, com a cabeça para a frente e as pernas para o fundo. Ela ainda tenta se empurrar novamente, mas aparentemente não consegue se desvencilhar da gravidade que a puxa em direção à parede.



Figura 288: movimento circular que se assemelha a um salto mortal na imagem projetada. Fonte: captura de tela.

Nesta primeira cena do solo da atriz com a parede, a subversão da gravidade é atingida através de um efeito relativamente simples: a rotação em 90 graus da imagem. A coreografia, a partir de um determinado momento, passa a situar-se na alternância entre as diferentes direções da força gravitacional presentes na cena e na imagem projetada, onde o corpo acrobático atravessa neste momento a fronteira entre estes dois mundos irredutíveis. Isto cria um efeito de quebra de fenda no espaço e da gravidade que estimula ao espectador o questionamento: qual lei tempo-espacial-gravitacional está em voga neste momento, a real ou a simulada? As perspectivas se intercalam em um jogo onde, em um instante, as leis da perspectiva real comandam, e no próximo momento, as regras de atração virtuais passam a liderar. Como saber que é um sonho?

Portanto, já mesmo no processo de criação, o ator cria sua sequência de movimentos baseada não nas leis fundamentais mundanas, mas sob os parâmetros que o universo fantástico demanda. O ângulo da câmera ajuda a expandir o espaço quadrado e os bailarinos não devem apenas pensar em seus movimentos a partir de uma frente específica, mas também têm que prospectar em como seus corpos ficarão sob estes novos olhares⁸⁶⁷. Dado que o mote criativo é uma brincadeira na qual ela descobre múltiplas relações com este “novo” campo gravitacional,

⁸⁶⁷ ZÚÑIGA, Katherine Bastias. Híbrido. Sentires corporales e instalativos. Ensayo Crítico. Escuela de Artes Visuales. Universidad Finis Terrae, 2022, p. 19.

a dramaturgia do corpo é tecida e sustentada pelas explorações e descobertas das novas possibilidades físicas no espaço. É um jogo literal que se assemelha a ludicidade infantil que inventa novos mundos ao ampliar a imaginação sobre o que ainda não existe, no qual a ilusão, etimologicamente *in-ludo* (entrar no jogo), permite a emergência da ficção, senão o impossível⁸⁶⁸.

O espectador também deve embarcar nesta licença poética de interpretar o cenário digital como uma realidade alternativa comandada por uma Física diferente daquela cotidiana, dado que o prazer que temos com a ilusão depende precisamente do esforço da mente em transpor a diferença entre arte e realidade⁸⁶⁹. Desta forma, esta cena reflete sobre o uso da tecnologia na cena em favor de oferecer literalmente um outro ponto de vista sobre a mesma, compondo um duplo que se expande em relação à sua própria forma, um encontro de digitalidades que vai além do espaço-tempo da representação⁸⁷⁰. A tradução da arte ao vivo em vídeo aqui permite aparecer coisas que não podem ser vistas na vida real⁸⁷¹, cuja condição imaterial da existência virtual sugere uma não territorialidade que possibilita uma suspensão do tempo-espaço, elemento que compõe o universo onírico que permeia o espetáculo.

O uso desta tecnologia no espetáculo se relaciona intimamente com o conceito de *acrobático* por evidenciar novos e lúdicos pontos-de-vista. A virtualidade revela que não é preciso executar um movimento acrobático propriamente dito para ficar de cabeça para baixo. Em nenhum momento testemunhamos a atriz fazer uma ação gestual que pertence a um repertório cinético tipicamente acrobático (com um rolamento, mortal, parada de mãos...). A subversão da gravidade aqui não acontece através dos corpos dos atores, mas como ilusão visual produzida através da mediação tecnológica de recursos analógicos e digitais e da manipulação na captura e na exibição de imagens. No entanto, ainda assim, a encenação é exemplarmente acrobática pela proposição de enfatizar um jogo com as perspectivas. Desta forma, a conceitualização de *acrobático* vai para além do movimento em si e é tomado como um adjetivo que caracteriza primordialmente a performance. *I wonder...* um espetáculo duplamente

⁸⁶⁸ LEMPICKI, Anne. Poétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques : Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette, Kerry Skarbakka. *Musique, musicologie et arts de la scène*. Université Polytechnique Hauts-de-France; Institut national des sciences appliquées Hauts-de-France, 2021, p. 336.

⁸⁶⁹ GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*, 4ª edição, São Paulo, 2007, p. 236.

⁸⁷⁰ PAVIS, Patrice. *A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. Editora Perspectiva. São Paulo, 2010, p. 178.

⁸⁷¹ BOURGEOIS, Yoann. In: KLOUBKOVÁ, Ivana. *I Wonder Where The Dreams I Don't Remember Go – Levitující A Surrealistický Projekt Ndt 1. Dance Context*, 2021. Disponível em: <https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/i-wonder-where-the-dreams-i-dont-remember-go-levitujici-a-surrealisticky-projekt-ndt-1>

acrobático, onde tanto os corpos dos atores como as projeções questionam o ponto de vista sobre a realidade ao posicionarem-se de forma não usual e cotidiana.

Entretanto, a proposição de que “não é preciso executar um movimento acrobático propriamente dito para ficar de cabeça para baixo” por meio de recursos cinematográficos que alternam os pontos-de-vista de uma ação não é uma novidade atual, podendo ser vista em produções audiovisuais que utilizaram diferentes recursos nos primórdios da história do Cinema para evocar um mundo fantástico. Corporeidades invertidas simuladas estão presentes no filme *Kiri-Kis*⁸⁷² (1907), com direção do espanhol Segundo de Chomón, onde se visualiza uma trupe familiar de acrobatas compondo várias posições acrobáticas coletivas “impossíveis” com grande facilidade (figura 289). Entretanto, a perspectiva da câmera está localizada acima dos atores, filmando eles realizarem suas ações, aparentemente invertidas, deitados no chão. Mesmo com a revelação da artimanha, as dinâmicas ainda requerem destreza e habilidade por parte dos artistas, que se deslocam com movimentos acrobáticos usuais, como rolamentos. Desta forma, o papel da tecnologia determina a possibilidade de um elemento que não se poderia alcançar sem a mediação virtual. O aparato tecnológico, nomeadamente, as câmeras filmadoras digitais, transbordaram sua função restrita de captura fiel da realidade, para permitirem a sua transformação em uma relação mutuamente implicada e sistêmica⁸⁷³.

O curta metragem *Upside Down; or, the Human Flies*⁸⁷⁴ (“De cabeça para baixo; ou, as moscas humanas”) (1899), com direção do inglês Walter R. Booth⁸⁷⁵, também apresenta uma manobra visual a partir do jogo de perspectiva da orientação corporal com o espaço. A obra apresenta um sarau noturno com a presença de dois casais, onde um prestigiador demonstra seus poderes ao praticar truques de mágica, como levitação e desaparecimento de objetos. Em um momento, os casais saltam no ar e subitamente aparecem de cabeça para baixo, parados no teto, onde exploram sua liberdade recém-descoberta realizando diversas manobras acrobáticas e cambaleantes (figura 290). Desta forma, quando os atores realizam movimentos de inversão como rolamentos, a “vela” e paradas de cabeça, eles ficam em posições verticais “endireitadas”. A maneira como eles descem, contudo, permanece um ponto discutível, já que o mágico (interpretado pelo próprio Booth) nunca reaparece. A ilusão da migração dos atores da parte inferior para a parte superior do cenário fixo de sala de estar não é atingida em uma edição feita

⁸⁷² Direção de Segundo de Chomón. França: Pathé Frères Studios, 1907, 2'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4aTjWRyZT-Y>

⁸⁷³ SANTANA, Ivani. Dança com mediação tecnológica: Uma poética inevitavelmente compartilhada. In: Dança sob o signo do múltiplo (stº ed). Estação das letras e cores. São Paulo, SP, 2020, p. 27-40.

⁸⁷⁴ Direção de Walter R. Booth. Produção de Robert W. Paul. United Kingdom, 1899, 1'.

⁸⁷⁵ É interessante pontuar que Booth também era mágico na vida real, o que justifica seu interesse nesta proposta fílmica e confere ainda mais o aspecto fantástico das corporeidades invertidas retratado a ela.

uma etapa de pós-produção, mas sim é atingida pela filmagem com a câmera virada de cabeça para baixo. Desta forma, tudo que é cotidiano pode se tornar acrobático pelos recursos digitais de rotação do plano da imagem.



Figuras 289 e 290, respectivamente: os filmes *Kiri-Kis*⁸⁷⁶ e *Upside Down; or, the Human Flies*⁸⁷⁷.

Com um efeito de rotação que inverte verticalmente o plano da imagem, é possível apresentar uma corporeidade invertida sem, contudo, executar em si um movimento acrobático. Este artifício de ilusão é vastamente utilizado por museus ao redor do mundo ao disporem de salas que contêm cenários invertidos. Espaços como o *Paradox Museum* (“Museu dos Paradoxos”), que tem a proposta de apresentar várias exposições baseadas em questões paradoxais “para fazer cócegas na mente por diversão e criar um espaço de criatividade e questionamento máximo”⁸⁷⁸, e o *Illusion Museum* (“Museu das Ilusões”), que oferece uma mistura de desafios intrigantes e exercícios instigantes que incluem ilusionismo e magia, incluem *Reversed Rooms*, salas com cenário invertido que relacionam o conceito de inversão com um princípio fantástico (figura 291). De forma semelhante à cenografia de *I wonder...*, a decoração destes cômodos, que em sua maioria aludem a uma ambientação cotidiana (como uma cozinha, uma sala de estar, um compartimento de metrô, um quarto, etc), é anexada ao teto.

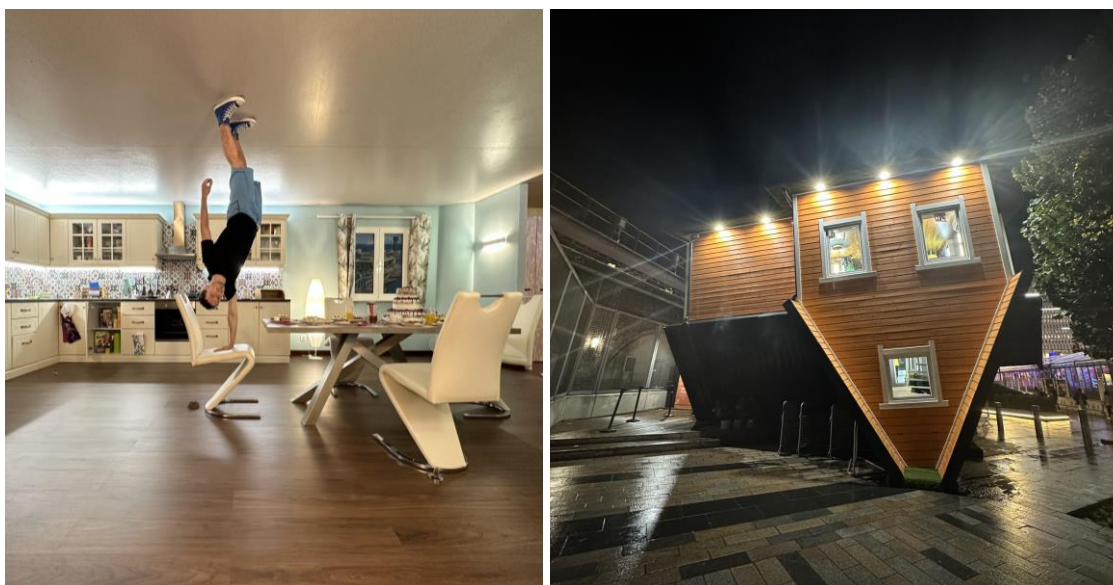
Ao contrário de um espaço de galeria de arte usual, o toque não é apenas permitido, como incentivado. Assim, a interação do visitante com a arquitetura ao contrário em uma experiência imersiva dispõe o jogo com a gravidade em um elemento cênico primordial, transformando aquilo que é cotidiano em acrobático ao meramente girar o registro fotográfico

⁸⁷⁶ Captura de tela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OYerMez8q-g>

⁸⁷⁷ Captura de tela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3CRB5X-bLDU>

⁸⁷⁸ <https://www.paradoxmuseumbarcelona.com/en/>

verticalmente em 180 graus. O museu *The Upside Down Museum* (“O museu de cabeça para baixo”)⁸⁷⁹, em Amsterdã (Países Baixos), por exemplo, adota a lógica da inversão como principal conceito temático em suas mais de quarenta salas. É um lugar onde todo acrobata adoraria visitar! Uma série de *Upside Down Houses* (“Casas de cabeça para baixo”) espalhadas por diversas cidades também utiliza a disposição invertida dos móveis de uma residência como uma atração turística de destino vertiginoso (figura 292). Esta é uma casa que um acrobata moraria! Assim, estas atrações são máquinas teatrais que só ganham vida quando habitadas por seus visitantes, que estimulam a imaginação de um jeito não convencional através de estímulos de mudança integralmente oposta da percepção gravitacional.



Figuras 291 e 292: à esquerda, cenário do *Big Fun Museum*, em Barcelona, que apresenta variadas salas com decorações invertidas⁸⁸⁰; à direita, a *Upside Down House*⁸⁸¹, no Westfield White City, Londres, uma casa de cabeça para baixo com todos os cômodos invertidos.

O efeito ilusório de inverter uma corporeidade, entretanto, não restringe seu processo a ferramentas digitais, mas pode ser atingido através de outros meios. A instalação surrealista *The Building* (“O Edifício”) (2023), do artista conceitual argentino Leandro Erlich, é uma intervenção arquitetônica em escala monumental exposta mundialmente que apresenta uma maquete que simula uma fachada de um prédio de três andares no nível do chão ao mesmo tempo que um espelho gigante projeta-se obliquamente sobre ela (figura 293). Desta forma, conforme as pessoas, chamadas por Erlich de “espectadores”, interagem com o cenário *site-*

⁸⁷⁹ <https://the-upside-down.com/>

⁸⁸⁰ Fonte: acervo pessoal. <https://bigfunmuseum.com/en>

⁸⁸¹ Fonte: acervo pessoal. <https://upside-downhouse.co.uk/>

specific subindo nas varandas ou se pendurando nas escadas de incêndio, o reflexo disposto a 45 graus em relação à obra horizontal confere uma sensação vertiginosamente verossímil de verticalidade ao permitir uma alteração das leis da gravidade (figura 294). Através de um efeito óptico, muito utilizado nos primórdios circenses, a visão sobre a vida cotidiana é colocada à prova, onde a imagem percebida na camada reflexiva do vidro sobre o modelo atua como uma realidade inventada e fantástica que autoriza aos participantes executarem uma perigosa parada de mãos na borda de uma balaustrada, por exemplo. A ilusão do risco físico forma uma performance contínua e espetacular para o público que observa, em que indivíduos ou grupos assumem poses extravagantes e cativantes para criar a figura mais estranha, mais comovente e mais impressionante. Neste contexto, qualquer um pode ficar de cabeça para baixo!



Figuras 293 e 294: a instalação *Dalston House*⁸⁸², de Leandro Erlich. A estrutura é feita de madeira, aço, acrílico, tecido, tijolos de espuma e folha de espelho. A fachada tem dimensões de 12,8 x 8,2 x 0,3m e o espelho tem altura de aproximadamente 7,5m. À esquerda, é possível visualizar um *espectator* que se relaciona com a arquitetura no chão a ponto de sua imagem refletida retratar seu corpo de forma invertida; à direita, imagem refletida que mostra uma composição invertida entre um grupo de indivíduos. Apesar de estarem deitados, o reflexo transforma suas posições horizontais e cotidianas em poses verticais e acrobáticas⁸⁸³.

Cena 2.

Quando a atriz se levanta, a estrutura quadrada da parede começa lentamente a descer, inclinando-se para trás. A atriz agilmente agarra a cadeira fixa e, em um pulo preciso, senta no

⁸⁸² https://en.wikipedia.org/wiki/Leandro_Erlich#/media/File:Cmglee_London_Dalston_House.jpg

⁸⁸³ <https://architectureas.wordpress.com/tag/architectural-art/>

assento e permanece observando a parede que desce cada vez mais. Ela estaciona com uma inclinação de aproximadamente 45 graus. A atriz se levanta e, direcionando-se para o ator, pergunta “Donnie, você está dormindo?”. Ele levanta o tronco, parecendo despertar de seu sono e quando vê a mulher em cima da estrutura pendente, relutantemente responde “Sim, eu acho que estou dormindo”. Assim, as fronteiras entre o estar acordado e dormindo se borram, onde fica cada vez mais difícil definir o que é real ou sonho. Ele se levanta da cadeira e, enquanto a mulher desce da parede para o piso e aproxima-se dele, o homem desconfiadamente afasta-se caminhando para trás até encostar as costas na parede vertical ao fundo. Ele questiona “Você viu meu anel quebrado?”, no qual ela responde “Não, isto não é familiar”. O ator indaga novamente “Você viu o chaveiro de madeira?” e a atriz responde “Eu não o toquei”. Neste momento, um vídeo em tempo real com a perspectiva de cima da parede inclinada é projetado na parede onde o ator está em frente. Ao mesmo tempo, um outro intérprete, vestindo as mesmas roupas que Donnie, deita-se em decúbito dorsal na extremidade da parede que está inclinada e lentamente desliza, de forma invertida, em direção ao solo. Desta forma, à medida em que ele vagarosamente escorrega de cabeça para baixo a partir da mera atuação da força gravitacional pela inclinação da parede, na imagem projetada, por sua vez, seu movimento torna-se contrariamente ascendente. Na imagem virtual, sua ação de escorregar está alinhada verticalmente com a posição do outro ator, o que compõe um efeito inicial de sobreposição de figuras, seguida de uma flutuação de seu duplo para cima.

Donnie ainda pergunta à Fay sobre alguns itens pessoais, como “Você viu a camiseta vermelha onde tem Johnny Marr escrito na frente?”, “E as minhas chuteiras de futebol? Você não as viu também? Elas são brilhantes, laranjas...” e insiste mais uma vez “E o chaveiro de madeira, você não o viu também?” no qual ela responde, respectivamente “Quem é Johnny Marr”, “Não, eu sinto muito, eu já te falei que não o toquei” e “Eu não acho que eu nunca as vi”. A relação entre eles é, portanto, ambígua, onde os graus de familiaridade e temporalidades são difíceis de definir. À medida em que mantém estes curtos diálogos, eles transferem a segunda cadeira e a mesa para a parede inclinada. Ao mesmo tempo, outros atores, com a mesma indumentária de Donnie e Fay, aparecem de forma sucessiva e alternadamente ao alto desta superfície angulada e lentamente deslizam abaixo. Uma das atrizes veste as roupas originalmente utilizadas por Donnie, o que quebra a rigidez de gênero atribuída originalmente àquela personagem que usa aquele figurino específico. Alguns resvalam com a cabeça voltada acima, o que cria no vídeo projetado uma sensação de estarem “caindo para cima” de forma invertida (figura 295). Quando eles chegam ao piso inferior, eles rolam lateralmente até o limite do solo, sentam-se por um breve momento, levantam-se e saem para o fundo da parede vertical.

Quando Donnie comenta “também não vi as gravações da final de Manchester... o que é estranho, porque eu as tinha, elas estavam em três discos separados...”, Fay começa a cair calmamente da cadeira, como se estivesse “derretendo” e, abandonando Dommie falando sozinho, acompanha os outros em seu escorregamento contínuo.

Quando Dommie, inalterado pelo desaparecimento de Fay, pensa alto “e o moletom dos *The Cranberries*, quero dizer, é um moletom bem grande, você deveria ter visto...”, um ator portando as mesmas vestimentas que Donnie levanta-se de seu deslizamento e ocupa a cadeira deixada por Fay, sentando-se em frente a Donnie em posição espelhada. O último continua a perguntar algumas vezes sobre seus itens pessoais, no qual o outro intérprete responde negativamente, estabelecendo uma espécie de conversa com ele mesmo. Ao final do diálogo, assim como Fay instantes antes, Donnie começa a cair da cadeira, como se estivesse “derretendo” e escorrega para baixo. Uma atriz, com o figurino de Fay, o substitui sentando-se na cadeira deixada por Donnie. No instante em que ela se acomoda, há um momento de ruptura da tranquilidade e sutileza instaurada, onde a parede inclinada retorna à sua posição vertical de forma veloz e brusca. A melodia calma e aconchegante, composta por sons de violino e piano, é interrompida provisoriamente por um som arranhado de um disco de música. As ações dos atores, antes lenta e suspensa, se tornam momentaneamente rápidas e fortes que remetem aos espasmos intermitentes que se sente intempestivamente no corpo quando se está prestes a pegar no sono. Com o movimento súbito de verticalização da face de madeira, os atores que estavam sentados desequilibradamente caem de cabeça para baixo, pendurados pelas bases da cadeira ou da mesa (figura 296).



Figuras 295 e 296: à esquerda, momento em que atores deslizam para cima de cabeça para baixo na projeção de vídeo; à direita, disposição corporal invertida que os intérpretes assumem ao final do movimento da parede de volta à vertical. Fonte: captura de vídeo.

A seguir, uma atriz substitui o ator suspenso na cadeira mais abaixo, que cai para baixo e sai rolando pela plataforma, assim como aquela que estava imóvel, que desce para o chão e retira-se caminhando. Quando ela escala a mesa para chegar até a outra cadeira, uma segunda intérprete entra pela lateral e sobe para se sentar nesta cadeira recém vaga. Como a primeira, ela se levanta e vai em direção a cadeira mais ao alto, à medida que a primeira se pendura pelos pés da mesa e uma terceira mulher entra em cena para ocupar a cadeira abaixo. As três juntas, portanto, entram em um ritmo em comum com trajetória circular em sentido anti-horário. Em um breve momento de aproximadamente cinco segundos, a música para e elas pausam a ação que realizam, como se a realidade travasse em uma ruptura temporária. Uma das atrizes sai de cena e as outras duas restantes são substituídas por dois atores. Há um outro momento de fratura no espaço-tempo, quando novamente e inesperadamente um som arranhado de disco é ouvido e os atores abandonam seus corpos para baixo, como houvesse uma interrupção do ritmo e da direção das ações orientadas por uma gravidade de certa forma suspensa. A parede começa a inclinar novamente e outros atores substituem aqueles em cena de forma alternada, sucedendo-se novos ciclos de interação com o cenário perpendicular, marcados por diferentes maneiras de subir e descer pelas cadeiras e pela mesa.

Nesta segunda cena, há o questionamento de perspectivas através da disposição da cenografia em relação perpendicular do cenário com o chão, que potencializa uma relação corporal invertida. Como em *I wonder...*, a videodança arquitetural *Weighless* (2007)⁸⁸⁴, com direção da sueca Erika Janunger, a rotação constante em 90 graus do ponto de vista da câmera com o cenário anexado à parede torna difícil o discernimento da posição das bailarinas que parecem flutuar em espaços casuais como um quarto ou banheiro. A peça teatral *Metamorphosis* (“Metamorfose”) (2006)⁸⁸⁵, do grupo islandês *Vesturport Theatre*, com direção conjunta de David Farr and Gísli Örn Gardarsson, adapta o absurdo do universo kafkiano brincando com o senso de perspectiva ao retratar o design cenográfico do quarto de Gregor a 90 graus em relação ao vetor gravitacional cotidiano, como se o espectador visse o cômodo de cima (figura 297).

A montagem “Não Sobre o Amor” (2008)⁸⁸⁶, da Sutil Companhia (Paraná, Brasil) e com direção de Felipe Hirsch, baseado na troca de correspondências entre os escritores Victor

⁸⁸⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iiJhRjBEm6o>

⁸⁸⁵ Elenco: Gísli Örn Gardarsson, Nina Dogg Filippusdottir, Ingvar E Sigurdsson, Kelly Hunter e Jonathan McGuinness. Adaptação e direção: Gísli Örn Gardarsson e David Farr. Trilha Sonora: Nick Cave e Warren Ellis. Cenografia: Borkur Jonsson. Iluminação: Bjorn Helgason. Iluminação original: Hartley T A Kemp. Operação de som: Nick Manning. Figurino: Brenda Murphy. Fotos: Eddi. Produção: Dyri Jonsson. <https://vesturport.com/theater/metamorphosis-hamskiptin/>

⁸⁸⁶ Autoria: Elsa Triolet, Lília Brik, Victor Shklovsky e Vladímir Maiakóvski. Tradução: Ursula de Almeida Rego Migon. Adaptação: Erica Migon, Felipe Hirsch, Guilherme Weber e Murilo Hauser. Elenco: Arieta Corrêa e Leonardo Medeiros. Direção: Felipe Hirsch. Direção (assistente): Murilo Hauser. Cenografia: Daniela Thomas

Shklovsky e Elsa Triolet, a transformação de uma relação amorosa epistolar se desordena como os elementos cênicos embaralhados que compõem a cenografia. De forma similar a *I wonder...*, um universo onírico de memória e pensamento é evocado através de imagens projetadas, que em momentos criam uma ambiguidade perceptiva se a atriz está realmente no palco ou na projeção (figura 298). Nestas peças, portanto, as topografias invertidas da arquitetura teatral situam as personagens como habitantes de um mundo literalmente às avessas e que determinam grande parte da movimentação dos atores, encarregados de escalar os objetos de cena e procurar se equilibrar sobre eles.



Figuras 297 e 298: À esquerda, a peça *Metamorphosis*, onde Gregor não tenta se comportar como um suposto inseto, mas antes ele negocia o espaço de maneiras desconhecidas e em ângulos estranhos, como se tivesse que reaprender como se movimentar⁸⁸⁷. À direita, o espetáculo “Não sobre o amor”, onde tudo no palco está fora do lugar em um caos visual: a cama está armada na parede frontal, uma escravinha com máquina de escrever e cadeira estão dispostas na parede direita, a janela está no teto, a porta está no canto superior direito e a lâmpada está no chão. Estes elementos potencializam poeticamente um universo fantástico das relações amorosas e seus desencontros, inadequações, a memória e a solidão⁸⁸⁸.

Corporeidades invertidas a partir da relação ortogonal com o espaço afirma um palco vertical trazendo a possibilidade de um novo eixo de visão para a dança, nos remetendo ao espetáculo “Velox” (1995) de direção de Deborah Colker, que traz para a cena uma literal parede de escalada como mote coreográfico (imagem 299); e o conjunto de performances baseados na captura do movimento de caminhar em um plano vertical obtido por uma série de cordas da coreógrafa americana Trisha Brown⁸⁸⁹, como *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), *Walking on the Wall* (1970) e *Woman Walking Down a Ladder* (1973). Estas

(Prêmio Shell). Cenografia (assistente): Patricia Rabbat. Figurino: Verônica Julian. Figurino (assistente): Gabi Mazepa. Iluminação: Beto Bruel (Prêmio Shell). Trilha sonora: Felipe Hirsch, L. A. Ferreira, Murilo Hauser e Rodrigo Del Rei. <https://enciclopedia.itaacultural.org.br/evento521364/nao-sobre-o-amor>

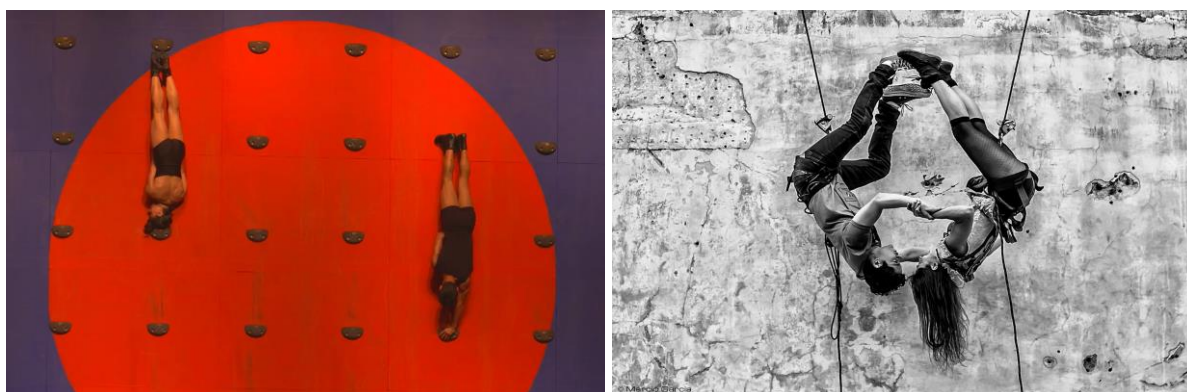
⁸⁸⁷ <https://www.nytimes.com/2010/12/03/theater/reviews/03metamorphosis.html>

⁸⁸⁸ <http://www.questaodecritica.com.br/2008/04/flashes-de-um-exilio-subjetivo/>

⁸⁸⁹ Trisha Brown (1936–2017) foi uma coreógrafa e dançarina americana e uma das fundadoras do Judson Dance Theatre e do movimento de dança pós-moderna. O método de dança/movimento de Brown, com o qual ela e seus dançarinos treinam seus corpos, permanece profundamente impactante na dança pós-moderna internacional.

obras centram-se em um movimento cotidiano, onde os bailarinos devem, portanto, caminhar “como se” caminhassem no plano horizontal, brincando com o equilíbrio, o próprio peso, a gravidade e, quando necessário, o peso do parceiro⁸⁹⁰.

Um corpo invertido em suspensão também pode ser visualizado em criações de dança vertical, como aquelas de grupos brasileiros como a Cia Gravidade⁸⁹¹, de São Paulo, e Falos e Stercus⁸⁹², de Porto Alegre (imagem 300), por exemplo, onde a dimensão acrobática convida a dança, e vice-versa. Ao desafiarem a gravidade ao criar espetáculos acrobáticos com uso artístico das técnicas do rapel, os corpos suspensos inversamente por meio de cordas dançam com leveza e fluidez nos paredões de edificações para criar uma sensação de miragem vertiginosa e contrastante com a paisagem urbana. Com o recurso, a queda é amortecida, retardada, apesar da fragilidade da posição do corpo que perturba a noção de verticalidade, equilíbrio e gravidade “normais”, refletindo sobre modos excepcionais e incomuns de deslocamento e relativizando as direções do espaço para novos pontos de vista.



Figuras 299 e 300: à esquerda, espetáculo “Velox”, de Deborah Colker⁸⁹³; à direita, espetáculo “Myhtos” do grupo Falos e Stercus⁸⁹⁴.

Esta cena com o cenário perpendicular ao chão, portanto, desestabiliza aquilo que apreendemos como chão, enquanto uma superfície geral e aparentemente horizontal, plana, estável, contínua, ininterrupta, neutro⁸⁹⁵ e fortemente assentada em sua base. Este terreno também é contínuo no tempo, uma vez que não costuma variar a sua posição (girar ou mover-

⁸⁹⁰ LEMPICKI, Anne. Poïétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques : Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette, Kerry Skarbakka. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Polytechnique Hauts-de-France; Institut national des sciences appliquées Hauts-de-France, 2021, p. 356.

⁸⁹¹ <https://www.ciagravidade.com/>

⁸⁹² <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo510927/grupo-falos-stercus-porto-alegre-rs>

⁸⁹³ Fonte: captura de tela. Disponível em: <https://www.facebook.com/cultspplay/videos/412298533534664>

⁸⁹⁴ https://www.facebook.com/photo/?fbid=1806585649628982&set=pb.100063615675439.-2207520000&locale=pt_BR

⁸⁹⁵ BUCHLOH, B. H. D. El espacio sólo puede conducirnos al paraíso. En Instalaciones. Editorial Nerea, 2001.

se) ao longo de um determinado período. Ou seja, os espaços em que vivemos definem nossa existência e a nossa forma antropocêntrica de compreender o mundo nos leva a convencionar o solo enquanto estabilidade que perdura no espaço e no tempo; em suma, o chão não se move⁸⁹⁶. Essa concepção é questionada na videodança *All is ground* (“Tudo é chão”) (2022)⁸⁹⁷, da bailarina brasileira Clara Trigo. Ao tomar a instabilidade como poética, a dançarina se encontra no interior de uma estrutura quadrangular que, ao girar sucessivamente, faz com que ela perpassa por diferentes posições corporais incluindo a inversão (imagem 301).

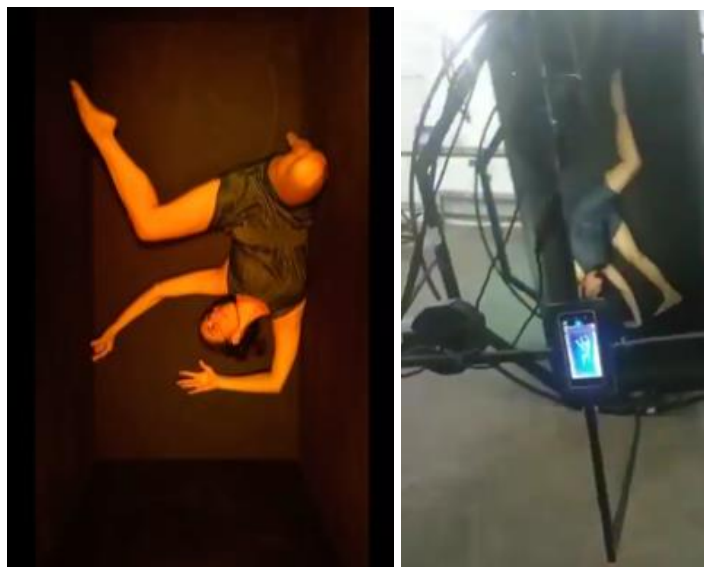
O curioso é que a gravação é feita com um dispositivo acoplado à estrutura, ou seja, à medida que esta gira, a câmera igualmente circula (imagem 302), o que resulta em uma ilusão antigravidade. Com a câmera e cenário parados entre si, pois giram juntos, permite-se a ilusão de que o corpo dentro da caixa pareça capaz de subverter a gravidade, colando-se à parede e ao teto do mesmo jeito que se colam ao chão⁸⁹⁸. Apesar da gravidade sempre se orientar para baixo, a ausência de nenhum aparato cenográfico que confere um ponto de referência de solo permite a passagem por todas as quatro paredes, que assumem o papel de chão. Desta forma, a realização da ilusão antigraavitacional parece ter ganho novas possibilidades a partir da popularização e amplo acesso a tecnologias digitais. A partir das possibilidades de acesso à produção, manipulação e exibição de imagens, trazidas pelas tecnologias digitais, muitas obras de dança têm se valido desta mediação tecnológica para repensar, reconhecer e ressignificar a sensação da gravidade e deslocar perspectivas convencionais sobre este fenômeno⁸⁹⁹. Na produção de *I wonder...* não há um cenário giratório, mas o jogo de percepção chão/parede/teto culmina na literal inversão vertical da estrutura cenográfica na cena 3.

⁸⁹⁶ LEÓN-MENDOZA, Raúl. El suelo que pisamos. V Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2022. RE/DES Conectar. Congresos de la Universitat Politècnica de València, 2022, p. 243.

⁸⁹⁷ Videodança realizado como parte do processo de pesquisa no Doutorado em Média-arte Digital - DMAD, na Universidade do Algarve / Universidade Aberta, Portugal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cwaR8TKXC2Q>

⁸⁹⁸ TRIGO, Clara; VEIGA, Pedro Alves da & SANTANA, Ivani. Poetics of Instability: Subversion of Gravity through Digital Performative Art. Proceedings of the 11th International Conference on Digital and Interactive Arts. 2023, p. 6.

⁸⁹⁹ Ibid, p. 3.



Figuras 301 e 302: à esquerda, a videodança *All is ground*, de Clara Trigo⁹⁰⁰; à direita, processo de captura de vídeo com uma estrutura giratória e uma câmera acoplada à ela que, ao circularem juntas, cria-se uma ilusão de transgressão da força da gravidade⁹⁰¹.

Cena 3.

Quando uma só atriz resta em cena, ela caminha até o alto e sobe em cima da mesa. Para se manter em equilíbrio na face inclinada, ela também deve manter o alinhamento vertical de sua posição ortostática de forma irregular e angulosa, aproximando-se de uma relação paralela à rampa. Neste momento, a projeção em vídeo reaparece, entretanto, apresenta uma perspectiva da plataforma em disposição retilínea. Este artifício cria um interessante efeito sobre a percepção da linha diagonal disposta fisicamente pela atriz, que parece ser potencialmente aumentada. Na imagem projetada, este truque com o centro de gravidade do corpo da atriz permite que o espectador a visualize atingir certa obliquidade impossível de ser alcançada, pelo menos de forma autônoma. Quando ela pisa na cadeira e está prestes a colocar um dos pés no chão, um barulho de disco arranhado novamente é ouvido e ela cai brusca e violentamente até o chão. A imagem projetada cessa sua transmissão.

Uma atriz entra apressadamente e pergunta: “Você viu o meu peixe-dourado?”. Levantando-se, a outra responde: “O quê?”. “Você sabe, o meu peixe-dourado”, retruca a primeira. “Você nunca teve um peixe-dourado antes”, complementa a outra. “Sério?”, aquela indaga. “Talvez não tenha sido eu”, tenta concluir a segunda. “Não foi você?”, interroga a outra, parecendo não entender. “Talvez outra pessoa?” finaliza a outra, tentando ajudar. Neste

⁹⁰⁰ Captura de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cwaR8TKXC2Q>

⁹⁰¹ Captura de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MCAu1ULjAWQ>

momento, uma segunda dupla entra em cena, na qual repete o mesmo diálogo. Começa a tocar a faixa *November*. Quando elas cessam a conversa, outras duas pessoas se juntam e assim sucessivamente, até permanecerem quatro pares. A partir do terceiro duo, todos dizem as falas em uníssono, alternando as disposições dos lugares a cada ciclo de conversação. Ao final da última interlocução, os seis atores que entraram após o primeiro diálogo ficam parados, como se estivessem congelados, e a dupla original confusamente observa-os. Após um breve momento, eles voltam a se movimentar, onde quatro deles trazem a mesa e as duas cadeiras de volta ao piso repetindo o diálogo do peixe-dourado uma última vez.

Em um crescente dos tons de violino da música que toca, a parede da direita é lentamente içada pelos dois vértices inferiores. Esta ação dinâmica da cenografia atravessa o espaço no qual se encontram os atores e os objetos, assim, à medida que ela toca ou se aproxima deles, os derruba revezadamente como um tsunami em câmera lenta através de um efeito de reação em cadeia. Aos poucos, revela-se uma mesa e duas cadeiras nas quais estão sentados um ator e uma atriz. Os móveis estão fixos pelos seus pés na parte de baixo da plataforma, que serve como “chão”. Nesta cena, portanto, os atores atuam de cabeça para baixo a cerca de três metros de altura (figura 303). Eles não estão presos por nenhuma espécie de cabo de segurança e se sustentam nestas posições invertidas majoritariamente por meio dos apoios das coxas na superfície inferior da mesa e das mãos que seguram a sua borda (figura 304). Eles gritam frases sobrepostas e incompreensíveis como se estivessem em uma discussão verbal intensa e acalorada. As sequências que se sucedem possuem um forte contraste às anteriores em tom, vocabulário e movimento que capturam aqueles momentos aleatórios aterrorizantes que se vivenciam em sonhos. As corporeidades invertidas representam aqui, então, que o sonho se transformou em um pesadelo. Bourgeois parece entender o quão de cabeça para baixo nossos sonhos podem parecer e destila a potência emocional deles⁹⁰², onde a rotação do corpo para uma inversão é empregada a fim de representar uma literal reviravolta da situação dramática.

⁹⁰² STRAUGHAN, Jacqueline. Yoann Bourgeois - I wonder where the dreams I don't remember go. Crítica. Scene 4 (on-line). Disponível em: <https://scene4.com/archivesqv6/2021/may-2021/0521/jacquelinestraughan0521.html>



Figuras 303 e 304: a inversão do corpo através da inversão da estrutura cenográfica, que transforma a parede em teto. Fonte: captura de tela.

À medida que esta parede direita é suspensa acima, a outra retoma sua configuração vertical, formando uma cenografia em formato de “C”, composta por três faces de um cubo representadas por um chão, uma parede e um teto. Quando a plataforma estabiliza totalmente paralela ao chão, um vídeo da cena é projetado na parede agora ao fundo. A imagem é apresentada de forma contrária no sentido horizontal, ou seja, está espelhada, com a atriz abaixo do ator e vice-versa; e também verticalmente oposta, ou seja, se encontra “de cabeça para baixo” (figura 305). Em um efeito duplamente contraditório, onde os corpos reais, bem como suas reproduções virtuais, são orientados inversamente, cria-se uma ilusão na imagem de que as posições dos objetos e dos corpos estão coerentes com a força da gravidade mundana (exceto o longo cabelo da atriz, que pende para baixo/cima). Desta forma, quando os atores se portam inversamente junto à cenografia fixa ao teto, todo movimento feito para baixo será transmitido para cima na imagem projetada, e vice-versa. O conflito das personagens passa então de um confronto entre eles para um embate conjunto com a força de atração para baixo/cima. Aos poucos, eles retiram o apoio de diferentes membros, como se estivessem sendo sugados para cima por uma força invisível, lutando para manter o equilíbrio da posição sentada (figura 306). O que seria mais inesperado a qualquer massa existente na terra do que cair para cima?⁹⁰³ Visto que a disposição da projeção é na parte inferior da superfície, este artifício provoca uma sensação de certa complementaridade, então quando os atores jogam estes membros para baixo, compõe uma sensação de que eles são “atraídos” por eles mesmos.

⁹⁰³ TRIGO, Clara; VEIGA, Pedro Alves da & SANTANA, Ivani. Poetics of Instability: Subversion of Gravity through Digital Performative Art. Proceedings of the 11th International Conference on Digital and Interactive Arts. 2023, p. 2.



Figuras 305 e 306: a inversão dos atores através do cenário, lutando para manter o equilíbrio da posição sentada. Fonte: captura de tela.

Gradativamente, ambos são vencidos pela força da gravidade, até ficarem completamente suspensos verticalmente, segurando as estruturas pelos braços. Nesta posição, eles apresentam uma corporeidade invertida na imagem projetada (figura 307). Neste momento, os outros intérpretes se levantam e, segurando os membros inferiores da dupla pendurada, os auxiliam a descer. Quando eles libertam as mãos, todos os atores caem no chão, como se estivessem desacordados; com exceção de Fay e Donnie, que se encontram em pé, tensionalmente parados frente a frente. A música abaixa a um nível de volume mínimo e adquire um efeito sonoro que assemelha a um áudio oriundo de um aparelho de rádio antigo. Esta premissa é confirmada quando uma voz contrastantemente otimista de um radialista é ouvida: “Bom dia a todos, outro super dia está por vir. Olhe para a janela, o céu está se abrindo! As nuvens estão longe. Para aqueles que se juntam a nós, sejam bem-vindos! Você está ouvindo a *Forgotten Station* (“Estação Esquecida”). *Forgotten Station*: a estação que não esquece de você! Esperamos que você esteja bem, apesar deste tempo estranho. Deixe todos os seus problemas escaparem da sua memória, nós cuidaremos de tudo. Vamos, levante-se! Vocês estavam ouvindo *November* de Max Richter, e mesmo não estando mais em novembro, continuaremos desde já na companhia desse mesmo grande artista com sua famosa canção, *On the nature of daylight*. Solicitada pela nossa ouvinte Maria, essa música foi usada no famoso filme "o un..." (gagueja) estava... está na ponta da minha língua aqui... qual era o título... você sabe o filme com o... Bem, não importa. O amor sempre será amor. E agora, só para você, *On the nature of daylight*. Enquanto é emitido os recados do interlocutor de rádio, os atores antes deitados no chão se levantam e juntos formam uma posição de base para que Fay e Donnie os escalem para alcançar a cenografia acima deles. Eles se acomodam de cabeça para baixo nas cadeiras fixas ao teto, enquanto os outros intérpretes se deitam ou sentam no chão os observando atentamente (figura 308).



Figuras 307 e 308: suspensão dos atores, que apresentam uma inversão na imagem projetada; à direita, inversão ao se sentarem nas cadeiras dispostas no teto. Fonte: captura de tela.

A reprodução da faixa *This bitter earth/On the nature of daylight* começa a tocar. Donnie e Fay, agarrados à estrutura, giram em torno de si mesmos para ficarem suspensos verticalmente em posição ortostática. Outros dois atores se levantam e dispõem os pés esquerdos da dupla pendurada em seus ombros direitos e dão uma volta completa no lugar no eixo longitudinal, fazendo os intérpretes acima rodarem em uma pirueta (figura 309). Novamente, eles se puxam para cima e se sentam inversamente nas cadeiras. Lentamente, os dois viram de lado e posicionam as partes póstero-inferiores das pernas (panturrilhas) na parte de baixo do assento da cadeira, que permite que eles encontrem uma base de sustentação para descer livremente o tronco em direção ao chão (figura 310). Nesta configuração, eles se olham. Outra vez, eles trazem as pernas para baixo e trocam de lugar, auxiliado por dois atores abaixo que pousam um de seus pés no ombro enquanto seguram o outro com as duas mãos. Em seguida, eles recolhem as pernas acima e circulam o corpo em torno de si mesmo por entre os braços ligeiramente afastados, voltando a ficar suspensos. Com a ajuda dos colegas de cena, Donnie e Fay repetem um giro no eixo longitudinal com um dos braços estendidos lateralmente, assim, quando eles terminam a volta, suas mãos se encontram como uma tentativa de alcançarem-se antes de caírem e todos se deitarem na plataforma.



Figuras 309 e 310: suspensão dos atores, que apresentam uma inversão na imagem projetada; à direita, inversão ao sustentarem pelas pernas nas cadeiras dispostas no teto. Fonte: captura de tela.

A passagem pelo chão é breve, onde tão logo todos os intérpretes se levantam e juntam-se em uma formação para erguer um ator em direção à cenografia fixa ao teto, que por um momento fica suspenso antes de se puxar para cima e se sentar em uma das cadeiras. Em coro, aqueles que permanecem abaixo hasteiam uma atriz que, ao agarrar o encosto da cadeira ocupada, eleva as pernas esticadas para cima até seus pés alcançarem o teto. Na imagem projetada, esta corporeidade invertida cria um efeito de ela está de pé atrás do outro ator sentado na cadeira. Ele curva ligeiramente seu tronco para trás a fim de observar inversamente o rosto da atriz em sua retaguarda, que projeta sua cabeça à frente para mostrar-se no campo de visão do ator (figura 311). Em seguida, a mulher cede seu tronco e seus braços para baixo, ficando completamente em inversão e segurando-se somente com os pés na base da cadeira. Ela dobra o tronco lateralmente sobre o homem, enquanto este abre os braços em direção a ela para ambos se unirem em um abraço.

Com os braços firmemente envoltos no tronco de um e do outro, a atriz libera as pernas para baixo, criando uma imagem composta por dois corpos vertical e opostamente ligados, onde ele, de cabeça para baixo, serve de suporte para ela, em posição ereta. O ator passa a segurar a parte posterior da perna direita da atriz com o braço esquerdo, enquanto sua mão esquerda agarra a mão esquerda dela, permitindo que ela recline o tronco para baixo até ficar totalmente invertida com os braços soltos (figura 312). Sua base de sustentação nesta posição é firmada através do cruzamento oposto de pernas em torno do tronco do ator. Nesta configuração, os dois atores congruentemente se encontram de cabeça para baixo, como se ela fosse uma extensão do corpo dele. Ela então direciona as pernas para baixo e, auxiliada pelos colegas abaixo, escala até sentar-se na cadeira vaga em frente ao ator. Eles estendem os braços em direção ao outro e unem as mãos. Por fim, os atores gradualmente somem de vista ao mesmo tempo que a

plataforma do teto desce lentamente até voltar à sua posição vertical original e a faixa termina de tocar.



Figuras 311 e 312: diferentes posições dos atores a partir da composição com o cenário invertido. Fonte: captura de tela.

Quando o palco volta a se iluminar, visualiza-se Donnie e Fay deitados em decúbito lateral no canto esquerdo do piso. As cadeiras e a mesa que caíram ao final da cena anterior continuam espalhados ao redor da cenografia. Ela é a primeira a acordar, sentando-se e olhando em volta à medida que ele também desperta. A intérprete fica de pé e ergue a mesa revirada, em seguida carrega uma das cadeiras para acima da superfície de madeira. O ator levanta e a ajuda a trazer a mesa para a direção centro-frente do solo. Fay se senta na cadeira, enquanto Donnie busca a outra. Quando ele sobe na plataforma, a faixa *Written on the Sky* volta a reproduzir ao mesmo tempo que ele pausa brevemente no lugar. Ele então coloca a cadeira do outro lado da mesa conforme a atriz passa a ficar imóvel com os cotovelos escorados na mesa e uma mão apoiando na cabeça, em uma configuração similar àquela do início do espetáculo, o que cria uma sensação de circularidade, de repetição, de eternidade.

O ator direciona-se ao centro do proscênio e conclusivamente discursa para a câmera à sua frente: “Aí está. Agora que o poema acabou, teremos que nos separar. Cada um de nós voltará às nossas vidas que nem sempre são um poema, mas isto é a vida. E eu voltarei à minha música. Você já consegue ouvir as cortinas descendo? E você... você vai sair desse teatro, ir para fora, encontrar a cidade, os pedestres... É um momento estranho, não? Obrigado por vir até nós, espero que tenhamos outras oportunidades. Não pegue um resfriado, dezembro é um mês difícil, venta muito e o céu é tão, tão... Do que estou falando? Obrigado. Obrigado por ter vindo até nós. Cuidem-se”. À medida em que ele fala, a cortina desce lentamente, cobrindo o palco, e ele sai para a direita.

Nesta cena, à medida em que os intérpretes atuam na parte inferior de uma plataforma horizontal elevada, o vídeo exibido é rotado 180 graus (ou uma meia volta) em uma inversão vertical para converter o teto em chão. Desta forma, não importa se o ator estiver de cabeça para baixo ou não, ele não consegue fugir de ser representado invertidamente. Quando deixa de estar invertido na realidade, ele fica na imagem; quando deixa de estar na imagem, ele passa à inversão na cena presencial. Do momento em que a plataforma se ergue, no início da cena, até o momento em que os atores retomam uma primeira postura “de cabeça para cima”, se passam aproximadamente dois minutos. Este intervalo pode parecer irrisoriamente curto, entretanto, é relativamente longo e extenuante para um corpo em inversão performativo (que ainda utiliza do aparelho vocal a todo instante), onde poucos segundos já são o bastante para se perceber alterações cognitivas e fisiológicas. Tais intensidades físicas e emocionais relacionadas a uma corporeidade invertida à la Grotowski foram intencionalmente exploradas pelos atores:

Mas aquele momento específico, quando a parede se torna o teto e eles estão gritando coisas, queríamos que fosse muito cru e muito orgânico. E então tivemos que trabalhar com os dançarinos que estavam fazendo essa parte de uma forma que eles tivessem que sentir algo muito pessoal e que pudessem renovar a cada apresentação. E a ideia era primeiro que eles estivessem passando por um furacão e estão tentando falar com outro, e a casa está caindo aos pedaços e tudo está deslizando para longe e eles estão apenas tentando segurar a cadeira ou a mesa e também dizer o que quisessem para seu parceiro. E foi muito interessante trabalhar nessa parte específica para eles sentirem pessoalmente o que eles têm que trazer para tornar isso real. Então não pedimos que eles dissessem nada específico. E eu lembro também que dois dos dançarinos eram japoneses, e então nós ficamos tipo “você pode falar em qualquer idioma que surja primeiro”. Tornou-se muito poderoso porque eventualmente eles sentiram aquele lugar e pareceu muito pessoal e muito forte⁹⁰⁴.

Quando os atores se portam de cabeça para baixo em configurações perigosas sustentados sem proteção, somente pelas estruturas da mesa e cadeiras, se rompe com as imagens ilusórias e irreais que são percebidas pela projeção nas cenas anteriores, passando a conferir uma sensação harmoniosa de que eles estão habitual e seguramente sentados nos móveis e salvos de uma força que os puxa para baixo. Esta ferramenta confere um caráter *cotidiano* à dimensão acrobática essencialmente *acotidiana*, que provoca um certo alívio visual ao risco e tensão instaurados na realidade concreta a ponto de se esquecer o perigo que a própria coreografia acarreta⁹⁰⁵. Isto é reforçado por ações baseadas em gestualidades cotidianas, naturalidade e prudência na condução entre os elementos cenográficos e o cuidado técnico,

⁹⁰⁴ Entrevista com Yoann Bourgeois. Disponível nos anexos.

⁹⁰⁵ TOVAR, Yaeko Ramírez. I wonder where the dreams I don't remember go, de Yoann Bourgeois. Reseña de puesta en escena. Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad 12.19, 2021, p. 180.

onde pequenos detalhes adicionam verossimilhança e exercem importante papel na persuasão sobre o que se percebe⁹⁰⁶.

Este recurso é utilizado também pelo acrobata francês Bastien Dausse (que inclusive já trabalhou com Bourgeois) em um vídeo curto para as redes sociais, denominado *Floating memory* (“Memória flutuante”) (2021). Em uma cenografia similar composta por uma mesa e duas cadeiras fixadas ao teto, dois bailarinos se relacionam em busca de pontos de suspensão que remete, como diz o título, ao estado flutuante das memórias (figura 313). Mesas e cadeiras presas na parede ou no teto aparecem com frequência nas propostas de subversão gravitacional por serem objetos que emprestam familiaridade ao ambiente e oferecem uma boa relação entre leveza, simplicidade e resistência. Suas fixações podem ser feitas com relativa facilidade e suas estruturas de ferro e madeira oferecem robustez para o suporte, enquanto permitem simulação convincente da posição esperada e efeito de suspensão com algum esforço e treinamento dos dançarinos⁹⁰⁷.



Figura 313: Videodança *Floating memory*, de Bastien Dausse⁹⁰⁸.

Como nas outras cenas, aqui a exibição virtual das ações em um outro ponto-de-vista cria multiversos paralelos e aumentados àquilo que acontece presencialmente no palco. Os vídeos projetados apresentam distorções a partir de rotações que intentam “corrigir” a todo momento o ponto de vista gravitacional habitual, mostrando uma perspectiva “endireitada”, mais familiar aos olhos, em uma constante busca de qualidades vívidas e relacionáveis em um

⁹⁰⁶ TRIGO, Clara; VEIGA, Pedro Alves da & SANTANA, Ivani. Poetics of Instability: Subversion of Gravity through Digital Performative Art. Proceedings of the 11th International Conference on Digital and Interactive Arts. 2023, p. 5.

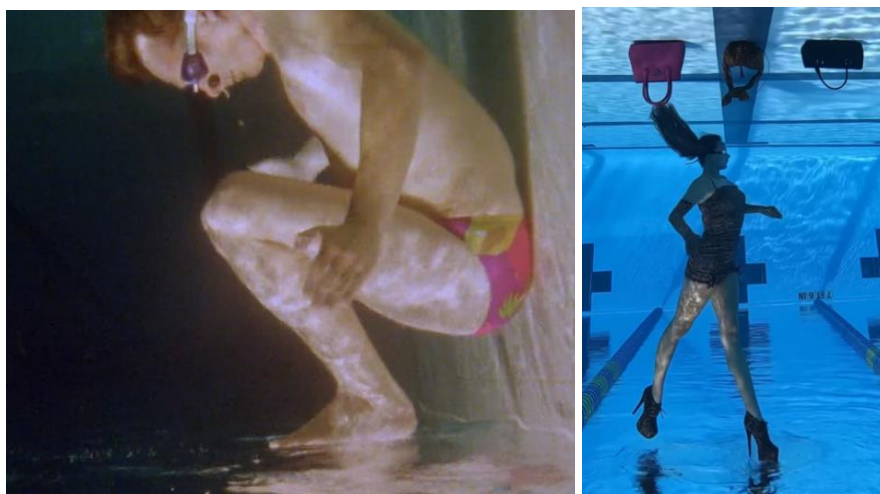
⁹⁰⁷ Idem.

⁹⁰⁸ Captura de tela. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CR9orAUlfgp/>

efeito de real. Diferentemente da primeira cena, cuja projeção transforma a corporeidade em invertida, aqui ela converte a inversão corporal de volta à verticalidade. O fantástico agora não está no distanciamento de um corpo de cabeça para baixo, e sim justamente na qualidade “corriqueira” da cena.

Esta dinâmica de perspectiva que conserta a verticalidade de um corpo invertido é explorada também em uma esfera aquosa no curta-metragem *Water Work* (1987), com direção do artista britânico Tony Hill. O filme, de cunho escultural, explora o espaço sobre e abaixo da superfície de uma piscina, brincando com a orientação, a ausência de peso e a própria superfície. O efeito ilusório da obra reside na dinâmica invertida de atração, pois um corpo, dentro da água, é constantemente puxado para cima, ao contrário da força gravitacional que atrai para baixo em meio terrestre preenchido por ar. Desta forma, se a gravação for invertida, com o fundo da piscina ao topo e a superfície abaixo, a tendência gravitacional se “corrige” (figura 314). Esta fronteira peculiar entre mundos atua, ao mesmo tempo, como janela e espelho, visível e invisível, cotidiano e onírico, real e fantástico.

Inclusive, na modalidade esportiva do nado artístico (conhecido anteriormente como nado sincronizado), por exemplo, ficar de cabeça para baixo é uma configuração física muito comum nas apresentações de sequências acrobáticas com conjunto ditadas ritmicamente ao som de uma música em uma piscina. O jogo de perspectiva debaixo da água é explorado pela dançarina russa Kristina Makushenko, uma ex-nadadora que, através da rotação do vídeo, transforma um mero deslocamento invertido na piscina através um efeito de ilusão que alude a um caminhar cotidiano (figura 315). Desta forma, ela se utiliza de técnicas esportivas para também criar uma peça artística baseada em uma ação acrobática permeada por um princípio fantástico.



Figuras 314 e 315: à direita, efeito ilusório do filme *Water Work*, de Tony Hill⁹⁰⁹, onde a superfície da água se encontra abaixo, que, com a rotação de 180 graus da perspectiva da câmera, passa a mostrar uma configuração de um corpo “vertical”; à direita, em um vídeo da dançarina e ex-atleta de nado artístico Kristina Makushenko, ela transforma a superfície de uma piscina em uma passarela ao desfilar invertidamente de saltos altos, que, com a rotação vertical do olhar da câmera, confere um efeito ilusório ao remeter um caminhar cotidiano⁹¹⁰. Em ambas as figuras, a superfície da água se encontra inversamente abaixo, dado a rotação em 180 graus da imagem.

A possibilidade de ilusão que reconfigura a percepção sobre a direção da gravidade só é possível na relação com a câmera que captura as imagens. Neste sentido, a intermedialidade composta pelas projeções cria um espaço liminal que instaura um novo lugar que interroga os hábitos sensoriais e, conseqüentemente, o lugar do real. É a partir do jogo de perspectivas que se transitam a presença e o *efeito de presença*, o real e o *efeito de real*:

Quando a presença física dos corpos em cena se articula efetivamente com os efeitos de presença das imagens virtuais, a cena interroga o olhar do espectador. A intermedialidade cênica instaura um nível de tensão perceptiva, seja borrando os limites do real e do virtual por meio de procedimentos inusitados de entrelaçamento, seja destacando o diferencial natural existente entre as mídias. A intermedialidade aparece, então, como princípio performativo. O “entre” mídias, o trânsito da presença e efeito de presença se torna então ação concretizada sob o olhar de quem vê⁹¹¹.

Este ciberespaço que permite uma outra qualidade corporal nos questiona: será que habitamos da mesma maneira o mundo dito “real” e o mundo dito “virtual”? Se os espectadores parecem aceitar em embarcar em uma viagem poética quando se utiliza o vídeo⁹¹², ao oferecer novos pontos-de-vista, pode-se explorar um fator de (re)construção de sentido que confere uma reflexão filosófica e ontológica à cena acrobática.

...

Tomado na sua totalidade, o homem é um ser que não só pensa, mas que primeiro imagina. Um ser que, acordado, é assaltado por um mundo de imagens precisas, e que, adormecido, sonha numa escuridão onde se movem formas inacabadas, formas que se movem sem leis, formas que se deformam infinitamente (...) Queremos mostrar que quem dorme acordado, quem sonha lúcido, consegue uma síntese entre reflexão e imaginação (...) Mas como um homem faria uma obra se não a pratica, se não sente dentro de si o que poderíamos chamar de função de possibilidade. Para agir, primeiro você deve imaginar. Há sentido em falar de uma função do irreal, através da qual o homem meditante, o adormecido desperto, caminha em busca das possibilidades de uma nova obra. Nele desperta a consciência de um poeta⁹¹³.

⁹⁰⁹ Capturas de tela do filme, disponível em: <https://vimeo.com/201254737>

⁹¹⁰ <https://www.instagram.com/p/CcnpRj6MNI0/>

⁹¹¹ ISAACSSON, Marta. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 13.23. 2011, p. 22.

⁹¹² LEPAGE, Robert. In: PICON VALLIN, Béatrice (org.). *Les Écrans sur la Scène*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1998, p. 326.

⁹¹³ BACHELARD, Gaston. *Le dormeur éveillé*. Émission radiodiffusée le 19 janvier 1954 sur Paris Inter.

Se a maior responsabilidade humana - física e moral - é a responsabilidade pela nossa verticalidade, quanto é o sonho que nos endireita, que energiza a nossa retidão, que alonga o arco do nosso corpo desde os calcanhares até a nuca, que nos livra do nosso peso, que nos dá a nossa primeira, a nossa única experiência aérea, quão salutar, reconfortante, maravilhoso, comovente deve ser tal sonho...⁹¹⁴

O processo de criação de *I wonder...* teve duração de três meses. Dado que a coreografia em si, enquanto composição de uma sequência de movimentos, não é para Bourgeois o ponto de partida dramático, mas sim as histórias que eles queriam contar⁹¹⁵, os atores primeiramente aprendiam a linguagem da cenografia e descobriam a magia que se revelava a partir da relação de seus corpos com o espaço⁹¹⁶. Bourgeois enfatizava o caráter de jogo ao estimular a ludicidade do ato de brincar (no sentido de *play*) com o cenário e os deslocamentos que este provocava nos centros gravitacionais dos atores para redescobrir as potencialidades do movimento. Dado a especificidade das ações de se suspender, pendurar, puxar, sustentar e segurar com os elementos cenográficos, os atores tinham sessões de aquecimento, treinamento e condicionamento com aparelhos específicos, como uma barra fixa. O processo de criação com Bourgeois teve duração intensiva de três semanas. Nos ensaios, questões como “qual é o seu sonho?”, “o que você esqueceu?”, “o que você lembrará?” e “o que te deixa tonto?” permeavam a atmosfera dos ensaios e acompanhavam a motivação do processo criativo autoral dos atores⁹¹⁷.

Com esta performance, Bourgeois se utiliza das corporeidades invertidas enquanto uma exploração poética do tempo, do espaço e das forças físicas que impulsionam a imaginação para um território novo e inesperado. Elas atuam como um elemento compositor primordial do espetáculo ao oferecer vislumbres de flutuação que deslocam o espectador da realidade concreta e o faz imergir na atmosfera onírica que paira a performance. As qualidades de leveza e suspensão tão caras a Bourgeois se relacionam coerentemente aqui com a evocação de um estado adormecido, um espaço onde a realidade está literalmente suspensa e a fantasia dos devaneios atuam como um antídoto para a gravidade que embalam o espectador em um sono profundo. Lembrar dos sonhos e de suas estranhas sensações de nostalgia de algo (não) vivido pode ser algo maravilhoso ou perturbador, mas a maioria de nós muitas vezes não nos

⁹¹⁴ BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche, 1992, p. 43.

⁹¹⁵ Entrevista com os atores. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GGG4-Betdns>

⁹¹⁶ PEARL, Amy. *Nederlands Dans Theater – I wonder where the dreams I don't remember go – livestream from The Hague*. Crítica. DanceTabs (on-line), 2020. Disponível em: <https://dancetabs.com/2020/12/nederlands-dans-theater-i-wonder-where-the-dreams-i-dont-remember-go-livestream/>

⁹¹⁷ Vídeo-poema do ensaio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gyUaUKJxz3c>

lembramos deles. Contudo, esquecê-los significa que eles nunca existiram? Ou eles estão sempre lá, nas profundezas do subconsciente, influenciando ou despertando vidas?⁹¹⁸.

A indagação filosófica presente no título da peça, “Eu me pergunto para onde vão os sonhos que não lembro”, conjura uma reflexão ambígua onde os *sonhos* referenciados podem ser a reunião imagética que aparece durante o sono, os devaneios de um sonhar acordado onde a fertilidade da imaginação comanda os pensamentos ou aqueles desejos apaixonados que acompanham uma pessoa durante a vida. Como falar, portanto, desses mundos invisíveis e atemporais de sonhos esquecidos, memórias perdidas e palavras não ditas que existem em pensamento ou no inconsciente, mas não na realidade, ou mesmo como evocá-los, dizer algo sobre eles, representá-los⁹¹⁹? Na encenação de Bourgeois, eles são conjurados através da suspensão do espaço-tempo por meio de corpos acrobáticos que sugerem uma esfera etérea em que tudo é utopicamente possível, pois nos sonhos não há gravidade - ou pelo menos ela não é regida pelas leis mundanas, que obriga tudo a cair pesadamente abaixo. Como seriam as nossas vidas se pudéssemos vivê-las como nos nossos sonhos mais irreais?⁹²⁰ Para os acrobatas, a resposta não parece tão difícil.

Perante a impossibilidade de escapar deste mundo fechado e tão bem encadeado a si mesmo, nesta peça, que poderia ser igualmente denominada “Eu me pergunto para onde vai a gravidade quando eu a desafio”⁹²¹, a relação paralela e inversa do corpo com aquilo que se convencionou como chão serve como um instrumento heurístico que outorga organizações espaço-temporais peculiares. A associação tácita entre a realidade e a verticalidade, cujo parâmetro de referência é a gravidade, é relativizada por uma nova convenção que dita que uma modificação do vetor gravitacional já não é mais a realidade como a conhecemos. Dado que nos sonhos se criam situações irreais que em nenhum outro momento da vida cotidiana poderíamos presenciar ou fazer, como a fuga da pressão das forças que condicionam a nossa fisicalidade, a extrapolação dos limites físicos a partir das corporeidades acrobáticas cria uma espécie de inquietação ontológica acerca das concepções de grandezas físicas terrenas, despertando ângulos de mundos possíveis que são variantes ideais deste que habitamos⁹²².

⁹¹⁸ HASTED, Michael. I Wonder Where The Dreams I Don't Remember Go By Ndt 1. Arts Talk Magazine. 2020. Disponível em: <https://artstalkmagazine.nl/ndt-1-presents-new-work-by-yoann-bourgeois-at-lucent-danstheater-in-the-hague/>

⁹¹⁹ CAUQUELIN, Anne. No ângulo dos mundos possíveis. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 68.

⁹²⁰ TOVAR, Yaeko Ramírez. I wonder where the dreams I don't remember go, de Yoann Bourgeois. Reseña de puesta en escena. Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad 12.19, 2021, p. 181.

⁹²¹ HASTED, Michael. Op. Cit.

⁹²² MERLEAU-PONTY, Maurice. Le visible et l'invisible. Paris: Gallimard, 1964, p. 278.

Assim, o campo onde podemos examinar a questão do incorporal ultrapassa as fronteiras da Física para a obra artística⁹²³.

Ora, o palco já é, por ele mesmo, um âmbito que permite, mesmo que por um breve espaço de tempo, que o pensamento do espectador saia deste mundo e venha ver outro, novo e imaginário⁹²⁴. Entretanto, a quase totalidade das produções teatrais ainda conserva o mesmo sentido e intensidade da força da gravidade, ou seja, são quase que inteiramente feitas “em pé”. Nesta encenação, por outra via, parece o mais normal uma mesa estar completamente de cabeça para baixo e duas pessoas sentadas em cadeiras fazendo movimentos perfeitamente medidos para não cair no palco. Por meio dos jogos intencionais de perspectiva de atuação da gravidade que oferece um novo olhar sobre a ação cênica, Bourgeois idealiza um cosmos no qual princípios mundanos não se aplicam, abrindo todo um universo infindo e diverso de possibilidades de pontos-de-vista acrobáticos sobre uma encenação que se encontra, literalmente, ao avesso.

É interessante observar que, apesar da criação de um universo fantástico, a peça se utiliza de aspectos que chamam a atenção para sua natureza estritamente teatral, ou seja, artifícios que evidenciam as circunstâncias da própria representação. Um dos recursos é a quebra da quarta parede, como no início do espetáculo, onde o ator cumprimenta o público e, ao final, agradece a sua presença com frases diretas como “agora que o poema acabou, teremos que nos separar (...) você vai sair do teatro, ir para fora (...) obrigado por vir até nós”. Além disso, ele referencia elementos cênicos com os comandos “Cortina? E música?” dados aos produtores técnicos ao começo da montagem, e, ao final, enfatiza o caráter de finalização da performance ao indagar os espectadores “Você já consegue ouvir as cortinas descendo?”. O segundo ponto é que os atores se referenciam com seus nomes reais. Desta forma, quando o ator pergunta à colega de cena “Onde você estava, Fay?”, a personagem é interpretada pela atriz Fay Van Baar; assim como a fala interrogativa “Donnie, você está dormindo?” é direcionada ao ator Donnie Duncan Jr. Esta função nomenclatural pode ser, entretanto, um tanto indiferente para um espectador ignorante à esta informação. Desta forma, estas ferramentas metateatrais, assim como a força da gravidade, servem para “manter os pés no chão” através da evocação de uma realidade concreta permeada por relances de “cabeça nas nuvens” da atmosfera imaginativa e fantástica.

⁹²³ CAUQUELIN, Anne. Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria de arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 55.

⁹²⁴ DESCARTES, René. Le monde : description d'un nouveau monde et des lois de la matière dont il est composé [O mundo ou o tratado da luz: descrição de um novo mundo e das leis da matéria que o compõem]. Le Sevil, 1996, cap. VI.

O princípio de fantasia é composto, portanto, pela ligação intrínseca entre as escolhas artísticas e técnicas da produção cênica, composta pelas relações fundamentais entre as corporeidades acrobáticas, cenário, projeção e público. Os eixos de relações são formados pela articulação conjunta de menos duas destas variáveis que, uma vez articuladas, levam a efeitos de desestabilização da percepção comum da gravidade. Os atores dançam com o cenário como um companheiro, inicialmente com uma parede vertical, se desenvolvendo para uma parede inclinada para finalizar em uma parede invertida, cujas paredes atuam como um chão, um escorregador ou uma parede de escalada. O controle profundo e as pegadas precisas dos dançarinos nos mostram que sonhar acordado não é sinônimo de abandono, que o devaneio é ativo⁹²⁵; cujo rigor ajuda na fluidez em transições lentas e contínuas para cima e para baixo nas paredes que fazem com que a impossibilidade dos sonhos pareça possível⁹²⁶.

O trabalho da *Nederlands Dans Theater* sob a regência de Yoann Bourgeois emerge da abundância de processos criativos em dança interessados na realização de uma impossibilidade física através do jogo de mudança da lógica gravitacional, cuja desobediência à esta força inescapável torna possível a visualização de uma queda para cima. A qualidade primordial da suspensão, marcada por uma movimentação mais lenta e calma, mas não menos forte e potente, oferece uma outra e surpreendente visão sobre os movimentos e os espetáculos com dimensão acrobática, geralmente rápidos, agitados e, de certa forma, até agressivos⁹²⁷; em oposição aos hábitos e ritmos frenéticos da vida contemporânea em favorecimento de uma gestualidade que, ao almejar a leveza, pode cobrir e revelar as dificuldades do mundo ao mesmo tempo⁹²⁸. Assim, as leituras da inversão podem ser tingidas como uma certa dramatização do mundo, mas, ainda assim, encontramos nelas um predomínio de sensibilidade e de esperança⁹²⁹.

Para além das corporeidades em relação paralela ou invertida com a superfície do palco, que por si só já sugerem um afastamento do comportamento cotidiano e mundano, o uso da tecnologia é um artifício relevante na encenação. O emprego da digitalidade no espetáculo reflete simbolicamente o momento histórico de pandemia que atravessou a criação do espetáculo durante o ano de 2020, marcado pela restrição das relações humanas presenciais e a explosão da comunicação interpessoal através de aparelhos tecnológicos. A cena híbrida a partir

⁹²⁵ BACHELARD, Gaston. Le dormeur éveillé. Émission radiodiffusée le 19 janvier 1954 sur Paris Inter.

⁹²⁶ STRAUGHAN, Jacqueline. Yoann Bourgeois - I wonder where the dreams I don't remember go. Crítica. Scene 4. Disponível em: <https://scene4.com/archivesqv6/2021/may-2021/0521/jacquelinestraughan0521.html>

⁹²⁷ ROMANO, Lúcia. O teatro do corpo manifesto: teatro físico. São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 36.

⁹²⁸ CALVINO, I. Lezioni Americane. Ed. 2016, Oscar Moderni, 1988.

⁹²⁹ LEMPICKI, Anne. Poïétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques : Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette, Kerry Skarbakka. Université Polytechnique Hauts-de-France; Institut national des sciences appliquées Hauts-de-France, 2021, p. 22.

do uso de ferramentas digitais como as projeções, elemento incomum nas criações de Bourgeois, parece seguir menos o movimento de expansão de recursos tecnológicos no Teatro para se aproximar a uma crítica de uma nova paisagem cultural onde as pessoas estão mergulhadas em uma realidade de interferências midiáticas em uma velocidade cada vez mais vertiginosa. O aspecto ambíguo de multiplicidade de espaços elucida o crescente número de recursos de informação que rodeiam nossa existência através de monitores de todos os tamanhos, onde a quase impossibilidade de distinguir o real e o virtual desloca nosso olhar para espaços onde nossa visão naturalmente não poderia alcançar e nos tornam presentes onde na verdade não estamos⁹³⁰.

I wonder... apresenta exemplarmente uma relação potente entre uma arte milenar como o corpo cênico acrobático e a tecnologia contemporânea, onde seu emprego criativo acrescenta novas camadas de leitura a uma cena de natureza intermídia⁹³¹. Na performance, os corpos reais convivem sobre a cena com a imagem tecnológica em favor da teatralidade⁹³², oferecendo uma interação extensiva entre os performers e as noções remodeladas da personagem e do atuar ao ter uma ação ativa e proponente na cena⁹³³. A presença das imagens projetadas verticalmente distorcidas discute as alterações profundas do aparelho de percepção que a tecnologia de produção de imagem provoca⁹³⁴. Assim, a encenação também incorpora as sensações de confinamento decorrentes da reclusão pandêmica, onde um corpo enclausurado passa a relativizar as orientações espaciais.

Desta forma, o uso da tecnologia também filosofa sobre como os bens desenvolvidos pelo sistema de uma sociedade do espetáculo, do automóvel à televisão, são armas potenciais para o reforço constante das condições de isolamento das “multidões solitárias” pois evidenciam o ciclo moderno onde o isolamento funda a técnica, e o processo técnico, por sua vez, isola⁹³⁵. Desta forma, *I wonder...* é uma proposta coreográfica que, em tempos de pandemia e confinamento, abre as portas para um outro mundo onde os limites do espaço e do tempo são diluídos, difusos e frágeis⁹³⁶, cujos ambientes não são fáceis de definir, a exatidão onde eles se

⁹³⁰ ISAACSSON, Marta. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 13.23. 2011, p. 9.

⁹³¹ GOMES, Jonas Estevão Ferreira. Iluminação cênica e projeção de imagens: o uso de tecnologias para se compor o espaço cênico. Universidade Federal de Ouro Preto, 2023, p. 7.

⁹³² ISAACSSON, Marta. *Op. Cit.*, p. 21.

⁹³³ LEITE, Marcelo Denny de Toledo. *Caleidoscópio digital: contribuições e renovações das tecnologias da imagem na cena contemporânea*. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 15-16.

⁹³⁴ BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992, p. 107

⁹³⁵ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Collection Les Classiques des Sciences Sociales, 1967, p. 20.

⁹³⁶ TOVAR, Yaeko Ramirez. *I wonder where the dreams I don't remember go*, de Yoann Bourgeois. *Reseña de puesta en escena*. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 12.19, 2021, p. 181.

encontram é incerta e há margens de dúvida se os espaços que as personagens habitam são os mesmos. Na era atual, inervada pelos sentimentos de ausência de fundamento, isolamento, instabilidade, impermanência, incerteza e comunicações virtuais, a inversão parece ser um novo paradigma visual e social. A gravidade, portanto, nos direciona a uma queda livre em direção ao futuro, à medida que a humanidade acelera sua queda na incerteza do amanhã⁹³⁷.

As imagens projetadas possibilitam ao espectador a contemplação de dois campos gravitacionais simultâneos. Desta forma, o seu olhar está livre para escolher qual ponto de vista da sequência de movimentos que a performer executa que atenção está voltada, podendo também alternar entre eles ou até mesmo perceber dois concomitantemente⁹³⁸. Eles não se anulam, e apesar de possuírem perspectivas diferentes em uma relação perpendicular, de certa forma parecem completar-se. O sujeito pode estar, ao mesmo tempo, aqui e lá, o que representa uma espécie de ubiquidade, um poder potente também das tecnologias. Um jogo cruzado de ilusão se instaura na medida em que a “realidade” da força da gravidade é colocada em relativização.

Quando presenciarmos no aqui e agora a atriz em posição ortostática com as costas na parede, em aparente equilíbrio, seu campo gravitacional passa a ser baseado por uma força de vetor esquerdo, em direção à parede; na imagem projetada, a posição “irreal” deitada do corpo tem uma força gravitacional com a direção “correta”, ou seja, para baixo. Desta forma, a aparente ficção causada pela projeção neste momento parece mais “real” que a própria realidade da ação presencial da performer, pois estamos habituados com uma gravidade que atua verticalmente para baixo, e não horizontalmente para a esquerda. Desta forma, é possível depreender que o nosso senso de realidade está muito atrelado à maneira na qual a lei da gravidade atua sobre os corpos ou como eles agem em relação a esta. Assim, a alusão de uma alteração do sentido gravitacional é interpretada enquanto contrária à razão, o que sugere um princípio fantástico. É interessante o jogo com os sentidos visuais porque o conceito de inversão é inerente ao sentido da visão: quando olhamos para algo, a lente do olho (o cristalino) envia a imagem de forma invertida ao cérebro, que recodifica a orientação imagética. Literalmente, todas as imagens que vemos chegam ao encéfalo de cabeça para baixo!

A natureza fantástica também reside na contemplação possível de uma simultaneidade de pontos-de-vista de corpos em diferentes orientações espaciais devido a atuação de forças gravitacionais diversas. Bourgeois não age como um mágico que mantém em segredo o seu

⁹³⁷ LEYTON, Paloma. Gravity matters: Circus as a device. An approach on staging the relationship between human beings and gravity. *Panoptikum* 25 (32), p. 2021, p. 57.

⁹³⁸ Pessoalmente, eu prefiro observar a imagem projetada, pois a ilusão é espetacular de se ver.

truque, onde todo o seu processo está exposto para também ser visualizado e compreendido. Isto provoca no cenário cênico de *I wonder...* uma ilusão de ótica que lembra demasiadamente o universo de paradoxos visuais presentes nas obras artísticas do pintor holandês Maurits Escher⁹³⁹, como a litogravura denominada *Relativity* (“Relatividade”, 1953, figura 316). Na imagem, é possível visualizar o interior de uma estrutura arquitetônica formada por uma série de sete escadas interligadas em um formato triangular, por onde figuras humanoides sobem e descem em direção a patamares posicionados em diferentes ângulos. Existem portas fechadas ou entreabertas e aberturas em arco em cada patamar ou entre eles que dão acesso para o exterior, composto por elementos da natureza como árvores e plantas.

Os habitantes desta comunidade idílica possuem um corpo generalizado com cabeças inexpressivas em formato de bulbo e vestem trajes uniformemente idênticos, onde parecem realizar atividades casuais como fazer uma refeição em uma mesa repleta de comida, passear de braços dados ou carregar cestos, sacos ou bandejas. Entretanto, as leis normais da gravitação não se aplicam ao universo retratado em *Relativity*, pois este reúne três mundos diversos, cada qual com o seu campo gravitacional independente. Eles podem ser delineados de forma evidente através da orientação divergente dos espaços exteriores, onde cada parque pertence a um dos poços gravitacionais. Ao meio, a árvore nasce habitualmente de cima para baixo; no canto superior esquerdo, as plantas crescem da direita para a esquerda; já na ponta inferior direita contrária, os vegetais distendem-se opostamente da esquerda para a direita.

⁹³⁹ Maurits Cornelis Escher (1898-1972) foi um artista gráfico holandês conhecido pelas suas xilogravuras, litografias e meios-tons (*mezzotints*), que tendem a representar construções impossíveis, preenchimento regular do plano, explorações do infinito e as metamorfoses - padrões geométricos entrecruzados que se transformam gradualmente para formas completamente diferentes. Também era conhecido pela execução de transformações geométricas (isometrias) nas suas obras.

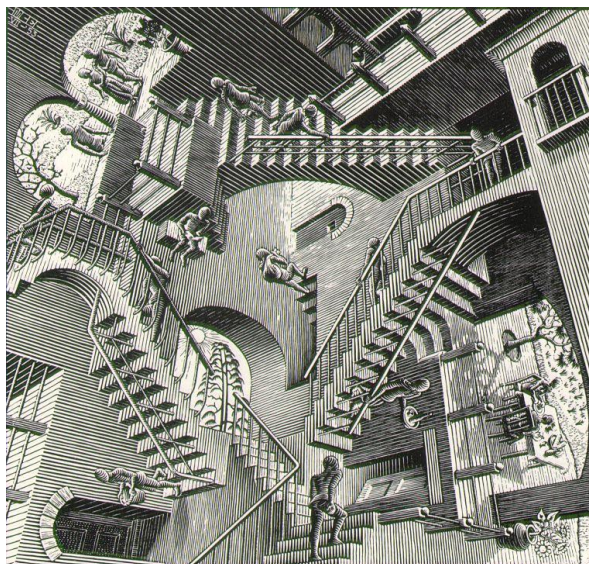


Figura 316: *Relativity* (1953), de Maurits Escher⁹⁴⁰. Litografia impressa com linhas pretas e sombreados em papel creme. 27,7 x 29,2 cm.

Na composição de Escher, o trio de fontes de gravidade diferentes possui uma orientação em si de sentido ortogonal entre si; portanto, uma parede pode muito bem ser também um chão ou um teto. O que está na parte inferior pode ser visto como o topo de outra perspectiva, assim como a horizontal pode subitamente tornar-se vertical. Desta forma, à medida que o olhar do observador acompanha o progresso de cada pessoa, ele é constantemente interrompido por uma escada, patamar, porta ou outra figura que desorienta a sua noção de espaço. Os dezesseis personagens, espalhados entre cada fonte de gravidade (seis em uma e cinco em cada uma das outras duas), vivem em um dos poços gravitacionais, onde se aplicam as leis físicas “normais”. Na perspectiva do seu próprio mundo, tudo está “correto”, entretanto, eles não conseguem se colocar na perspectiva dos outros, pois cairiam.

Eles vivem literal e figurativamente separados e, ao mesmo tempo, juntos, um ao lado do outro com ambientes conectados por escadas inconcebíveis. A princípio, elas parecem ocupar um espaço ilusionista crível, mas após uma inspeção mais detalhada, se percebe que elas se encontram em ângulos impossíveis. Assim, uma escada pode ser utilizada concomitantemente por pessoas que pertencem a duas fontes de gravidade diferentes. Na escada superior, por exemplo, dois habitantes utilizam a mesma escada na mesma direção e do mesmo lado, mas cada um utiliza uma face diferente de cada degrau; assim, um desce a escada enquanto o outro a sobe, mesmo movendo-se na mesma direção quase lado a lado. Nas outras escadas, os habitantes são retratados subindo as escadas de cabeça para baixo, mas com base em sua

⁹⁴⁰ <https://www.escherinhempaleis.nl/showpiece/relativity/?lang=en>

própria fonte de gravidade, eles estão subindo “normalmente”. Aqui, estar de cabeça para baixo não significa que você vai, necessariamente, cair.

Desta forma, a aparente confusão ilusória da impressão litográfica vem do fato de sua representação geométrica de um mundo impossível onde três campos gravitacionais estão retratados simultaneamente no mesmo espaço-tempo. O observador, ao tentar “resolver” o problema da relação com a visão, se dá conta dos paradoxos desta composição⁹⁴¹. A imagem quadrangular pode ser girada e vista sob qualquer disposição angular que o seu objetivo se mantém, o que confere uma pluralidade artística de sentidos e interpretações. Se o observador inclinar a cabeça em um dos sentidos horário ou anti-horário, o panorama será distorcido e ele estabelecerá novas relações. Neste mundo fantástico, que apresenta de certa forma uma visão cubista do universo⁹⁴², todos os sentidos estão em alta ao mesmo tempo em que todos os caminhos estão embaixo; as orientações laterais de esquerda-direita se dissolvem em favor de uma dinâmica circular infinita. Em todos os tipos de caos que desafiam a gravidade, é difícil dizer a diferença entre cima e baixo, esquerda e direita ou frente e trás.

Embora metafisicamente possível, este ambiente que desafia a gravidade a todo instante captura e estimula a imaginação do observador a partir de uma realidade que muda completamente dependendo de como você a olha, o que contribui para tal efeito surreal da imagem. A exploração dos sonhos e do subconsciente era quase a *raison d'être* dos surrealistas, onde um dos tipos inumeráveis de imagens deste movimento vanguardista implicava na negação de alguma propriedade física elementar⁹⁴³. As imagens inconscientes visualizadas nos quadros do artista visual Salvador Dalí⁹⁴⁴, por exemplo, abrem uma janela para outra realidade, na qual as leis que regem o mundo “objetivo”, como a gravidade, ficam em suspensão. Desta forma, este universo fantástico parece se relacionar conceitualmente com o mundo acrobático, como atesta o espetáculo circense brasileiro “Dalí” (2018)⁹⁴⁵, dirigido por Eduardo Souza, Luciano Mallmann e Heloísa Nequete, onde os números cênicos são inspirados na vida e obra

⁹⁴¹ GOMBRICH, E.H. Arte e Ilusão - um estudo da psicologia da representação pictórica, 4ª edição, São Paulo, 2007, p. 207.

⁹⁴² BABLET, Denis. Svoboda. Lausanne: La Cité, 1970, p. 185.

⁹⁴³ BRETON, André. Manifesto do surrealismo. 1924. Disponível em: <https://www.colegiodearquitetos.com.br/wp-content/uploads/2017/03/Manifesto-de-breton.pdf>

⁹⁴⁴ Salvador Dalí i Domènech, 1º Marquês de Dalí de Púbol (1904-1989) foi um pintor espanhol, conhecido pelo seu trabalho surrealista. O trabalho de Dalí chama a atenção pela incrível combinação de imagens bizarras, oníricas, com excelente qualidade plástica.

⁹⁴⁵ O espetáculo fez duas apresentações de estreia na sala Bruno Kiefer e no Theatro São Pedro, na cidade de Porto Alegre. A encenação onírica e sensorial reúne alguns dos nomes mais proeminentes da cena circense porto-alegrense. Disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=9vBWioYrq1c&t=1917s>

do pintor catalão. O surreal ensina que o mundo é, em parte construído, por nós, e que a realidade é mais maleável do que parece.

Ao criar uma estrutura que parece consistente de diferentes pontos-de-vista, Escher explorou a estrutura ilusória de nossas vidas enquanto nos desafiava a olhar para objetos comuns de novas maneiras. Assim como a cenografia de *I wonder*, estes cenários formam uma rede em que tudo está interligado, assemelhando-se à ideia deleuziana de rizoma ao surgir como uma metáfora para descrever outras formas de organização descentralizadas e abertas, cujas imagem de ramificação se estende e se desloca para outros espaços para suscitar novas perspectivas sobre o mundo⁹⁴⁶. Portanto, os universos criados pelo espetáculo de Bourgeois e pela gravura de Escher, similarmente colocam em xeque a nossa percepção da realidade e da existência ao colocar a força da gravidade em relatividade.

A implicação destas representações joga com a variabilidade espaço-temporal na concepção humana, onde cada ser humano tem uma concepção diferente das direções horizontal e vertical, esquerda e direita, frente e trás; mas ainda assim podem partilhar as mesmas experiências. Os idiomas chinês, japonês e mongol, por exemplo, possuem uma escrita feita de cima para baixo ou da direita para esquerda; assim como em várias cosmologias indígenas, como a língua quéchua do Peru e da Bolívia, que acredita que o tempo flui para trás pois o passado, aquilo que conseguimos ver, está à frente, ao passo que o futuro se encontra posteriormente dado a sua natureza desconhecida. Desta forma, as perspectivas de indivíduos em diferentes posições e orientações no espaço de forma simultânea destas duas criações holandesas quebram com a aparente invariabilidade e inflexibilidade da direção e intensidade desta potência de atração gravitacional. Como esta força universal é algo que todos os seres, vivos e não-vivos, não conseguem fugir, as tentativas de libertação do tempo e espaço compulsoriamente condicionados à ela criam uma sensação mágica.

Através das mudanças de pontos-de-vista provocados pelos corpos, pela cenografia e pelas projeções, *I wonder...* manipula as noções físicas tradicionais e clássicas (como a concepção euclidiana de espaço igual e imutável e a ideia newtoniana de um espaço absoluto) em direção aos pressupostos da teoria da relatividade einsteiniana da multiplicidade de espaços em movimentos e da concepção freudiana de um espaço inconsciente no qual o humano aparenta guardar sua existência, onde o tempo parece suspenso⁹⁴⁷. Contudo, enquanto a obra de Escher possui uma camada de leitura que interpreta corpos que se deslocam inversa e

⁹⁴⁶ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Mil mesetas Capitalismo y Esquizofrenia. Ed. PreTextos, 1980. p. 12-21.

⁹⁴⁷ ISAACSSON, Marta. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, 13.23. 2011, p. 10.

paralelamente ao chão enquanto impossíveis e ficcionais, a peça de Bourgeois apresenta uma perspectiva contrária ao realmente colocar em cena corpos caminhando nas paredes e no teto. Além do mais, a criação do pintor holandês, apesar de criar uma *impressão* cinética constante, é uma representação imagética bidimensional e estática, ao passo que a performance cênica da companhia NDT inclui atores em movimento. Pode-se sugerir, de certa forma, que *I wonder...* é o efeito que uma reprodução dinâmica de *Relativity* pareceria se esta fosse colocada em processo animado (mesmo que as figuras contidas nela não fossem a algum lugar, andando pelos degraus infinitos em um ciclo constante, como na ideia da escada impossível de Penrose⁹⁴⁸ ...).

O questionamento das perspectivas de *I wonder where the dreams I don't remember go* mostra o olhar de como os acrobatas veem o mundo, um ponto-de-vista acrobático. Esta ideia é engrandecida ao ser tomada como a poética do espetáculo e que abre todo um mundo inverso e infinito de possibilidades, mostrando que nada é o que parece, que tudo depende do prisma do olhar. As corporeidades invertidas contrariam a gravidade como forma de questionar a realidade em si ou alguma teoria, argumento ou visão de mundo. Yoann Bourgeois explora a relação entre um corpo e uma força física como uma fonte inesgotável de drama, onde a relação com a gravidade faz acessar uma espécie de espasmo, transe ou tontura que aniquila a realidade com soberana brusquidão⁹⁴⁹. Em um mundo tão imerso na gravidade que torna o ser humano cego de tanto vê-la, dar-se conta de sua existência exige deslocar a percepção acostuada, desacostumar os sentidos, desestabilizar o que se sabe; onde o papel do ator-acrobata se mostra como uma potencialidade de ser um inventor de novas perspectivas, criador de novos mundos⁹⁵⁰. Nas obras de Bourgeois, portanto, ciência e arte, que fazem as mesmas perguntas sobre a compreensão do mundo ao refletir sobre a gravidade, se encontram em uma poética teatral acrobática que o torna um verdadeiro filósofo do movimento, um legítimo dramaturgo da física⁹⁵¹. Nesta lógica, poderíamos estar nos direcionando a uma dramaturgia da *gravidade*?

⁹⁴⁸ A escada de Penrose é um objeto impossível criado por Oscar Reutersvärd em 1937. Ela é, uma variação do triângulo de Penrose, uma representação bidimensional de uma escada em que as escadas fazem quatro curvas de 90 graus conforme sobem ou descem, mas formam um loop contínuo, de modo que uma pessoa pode escalá-las para sempre e nunca mais alto. Isso é claramente impossível na geometria euclidiana tridimensional.

⁹⁴⁹ BOURGEOIS, Yoann. Entretien avec Julie Bordenave pour Arte TV réalisé le 26 août 2016, publié le 2 septembre 2016.

⁹⁵⁰ PASSERON, Renne. Da estética à poética. Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, 8(15), 1997, p. 103-116.

⁹⁵¹ MORRIS, Wesley. The acrobatic artwork that pretty much sums up 2017. New York Times, 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/12/31/arts/mechanics-history-yoann-bourgeois.html>. Em 2017, foi chamado a participar na operação *Monuments en mouvement* e *Théâtre de la Ville-Hors les Murs*, onde apresentou no Panthéon um ciclo de pequenas peças intitulado *La Mécanique de l'histoire, une tentative d'approche d'un point de suspension*, onde instala em cada sala “dispositivos físicos” em torno de noções como Inércia, Trajetória, Equilíbrio e Energia. Para saber mais sobre a relação das obras de Bourgeois com o campo científico da Física, confira CHEVRIER, Joel. Yoann Bourgeois au Panthéon dans l'œil d'un physicien. In: *The Conversation*. 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

dramaturgias da gravidade

É como se Hamlet também estivesse expressando sua famosa dúvida com uma série de saltos mortais. Uma interpretação como essa talvez não pudesse ser inserida na tradição ocidental do ator, mas daria ao espectador uma ideia da dimensão física do dilema de Hamlet, sem fazê-lo morrer de tédio. Será que um dia chegaremos a fazer teatro dessa forma?⁹⁵²

A força da gravidade é uma lei física que comanda a tudo e a todos. Todos os corpos, vivos ou não, estáticos ou móveis, de todos os tempos, lugares e sociedades. Todos os componentes micro ou macroscópicos, de todos os planetas, galáxias e constelações. A gravidade é a atração que rege a dinâmica da integralidade dos elementos no universo, que, a partir de suas distribuições desiguais de massas, os coloca em movimento nas curvaturas das linhas geodésicas. Ela é uma interação fundamental tão potente que é capaz de deformar as dimensões do espaço-tempo. Em regiões onde ela é tão forte, como os buracos negros, nem mesmo a luz e outras ondas eletromagnéticas são capazes de possuir energia suficiente para fugir dela, ultrapassando um ponto de não retorno. De tudo que a mente humana tem conhecimento aos fenômenos misteriosos que ainda não compreendemos, nada no universo parece escapar da gravidade. Bem, pelo menos, até conhecermos a arte dos acrobatas.

Não é como se a gravidade não estivesse presente, pois ela sempre é existente. Mas em vez de ignorá-la, esses *artistas da gravidade* se relacionam com ela a partir de um princípio essencialmente teatral: o do jogo. Os acrobatas buscam a vida inteira para criar momentos efêmeros e suspensos que aparentam não ser eles que temporariamente se libertam da força gravitacional, é ela que parece provisoriamente escapar de seus corpos. Visto que ela é uma lei absoluta em uma presença inquestionável na experiência vivida por cada pessoa, o desejo aventureiro que a desafia é encontrado ao longo de toda a história da humanidade, em um tipo de expressão eloquente e universal⁹⁵³ altamente espetacular. Desta forma, a maior subversão da gravidade pode ser encontrada, justa e paradoxalmente, nas corporeidades invertidas, cujas posições e movimentos acrobáticos enfatizam a sua atração de vetor descendente. A paixão

Disponível em: <https://theconversation.com/yoann-bourgeois-au-pantheon-dans-loeil-dun-physicien-86078>; ou 박종현. 물리학적 관점에서 본 요안 부르주아 (Yoann Bourgeois) 의안무 특성 연구: 뉴턴의 운동 법칙을 중심으로 [Um estudo sobre as características da coreografia de Yoann Bourgeois, vistas a partir de perspectivas físicas: com foco na Lei do Movimento de Isaac Newton]. Official Journal of Korean Society of Dance Science 40.1, 2023, p. 75-84.

⁹⁵² BARBA, E; SAVARESE, N. A arte secreta do ator. Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 296.

⁹⁵³ BOURGEOIS, Yoann. Space & Composition, NR Vol. 11 (online), 2020. Disponível em: <https://nr.world/yoann-bourgeois/>

vital e ousadia de acrobatas em realizar o impossível talvez possa ser explicada por um preceito fundamentalmente artístico: a necessidade de expansão de ações e de leituras do ser humano no mundo.

Pelo seu caráter espetacular e potencial cênico, a linguagem acrobática das corporeidades invertidas pode ser aproveitada por atores como um elemento constituinte primordial em diferentes contextos em um espetáculo. É uma perspectiva de fazer teatral que, em linhas imediatas, foge de parâmetros convencionais naturalistas, pois estes evocam um corpo e comportamento cotidiano, mas também dos acordos hegemônicos e tácitos de que o ator e a cena devem ser verticais. As teatralidades acrobáticas, portanto, são fortemente instauradas a partir de uma relação corporal invertida com o espaço. Os intérpretes desta especificidade de atuação podem ser referenciados como *atores-acrobatas*. Eles utilizam o elemento acrobático justificado na narrativa com diferentes objetivos que cumprem uma função cênica para além da inerente virtuosidade do movimento. Como as figuras do clown e do Arlequino, o espírito acrobático está ligado a uma forma de ver o mundo, uma maneira de ser e agir. Com o propósito de auxiliar na construção de um sentido, a dinâmica acrobática serve como um recurso para o ator expressar estados ou comportamentos, com a carga narrativa em primeiro lugar: uma mera “acrobacia” se torna uma “acrobacia *dramática*”. O movimento acrobático, com um respectivo objetivo, passa a ser uma ação, uma *ação física*. A fisicalidade da ação é em dimensão acrobática, logo, é uma *ação acrobática*. A ação acrobática é a ação física do ator-acrobata. Visto que estamos tratando especificamente dos *movimentos* de inversão, logo, apresentamos ações acrobáticas invertidas. Desta forma, o conceito “acrobacia dramática” de Lecoq pode se desmembrar, finalmente, em direção a uma *inversão corporal dramática*.

O aproveitamento do extenso repertório acrobático adquirido no treinamento em um espetáculo permite ao ator um acesso mais direto ao trabalho de montagem, ou seja, a partir dos processos de seleção e fixação de improvisações em sequência. Desta forma, ao contrário dos atores sem experiências com técnicas de representação sistematizadas que precisam criar *ex nihilo* o complexo conjunto de ações e os ritmos que trará a coerência para a personagem⁹⁵⁴, os atores-acrobatas precisam somente criar a sequência e as ligações. Isto aproxima-se de uma maneira de criação e produção de atores especializados em técnicas codificadas, como, por exemplo, no *Kabuki* japonês, onde os atores utilizam-se de materiais “prontos”, que já foram empregados em outras situações cênicas. Isto os permite criar muitos espetáculos diferentes a

⁹⁵⁴ BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à representação. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009, p. 170.

partir de uma linguagem homogênea composta por uma mesma e única compilação de movimentos, gestos e posições, visto que já dispõem de um caminho a seguir.

Nas produções cinematográficas de Buster Keaton ou nos espetáculos marciais da Ópera de Pequim, por exemplo, realizam-se muitos movimentos acrobáticos similares em múltiplos momentos, entretanto, se analisarmos um mesmo movimento que foi feito dez vezes, veremos que este poderá ter até dez “significados” diferentes. Isto também permite que coreógrafos como Deborah Colker e Yoann Bourgeois criem diferentes encenações que se utilizem de elementos cênicos de montagens ou performances anteriores, que mantêm comumente a dimensão acrobática. Uma das características marcantes destes atores-acrobatas é a sua multiplicidade de funções que assumem na obra artística, dentro e fora da cena. Colker, por exemplo, atua em muitos de seus espetáculos, como o Rota, como coreógrafa e bailarina. Bourgeois, em *I wonder...* assina não só a direção, mas também idealiza a iluminação, cenografia e figurinos. Em sua obra prima, “The General”, Keaton possui créditos de todos os encargos principais, como ator, diretor, produtor, autor, editor e dublê. Isto reflete que a assimilação de um repertório de movimentos sistematizados confere, como no Circo, uma certa independência e autonomia para o ator-criador, se ocupando de todos os aspectos da concepção de uma obra, onde é coerente que ela adquira, assim, uma poética acrobática.

O movimento acrobático pode permanecer o mesmo, ao modificar-se o contexto no qual é empregado, ou ter sua forma corporal desformatada, a partir da desconstrução técnica que desafia o ator a emergir uma camada artística. Portanto, ao contrário do que parece à primeira vista, o ator que se serve de uma técnica codificada tem maior liberdade artística daquele que permanece facilmente prisioneiro da arbitrariedade de uma excessiva falta de apoio⁹⁵⁵. Através deste processo de *transferência*⁹⁵⁶, aplicando os exercícios à personagens e situações, não se abandona os exercícios praticados no *training*, pelo contrário, eles podem ser transpostos como parte de um alfabeto de movimentos que permite ao ator aproveitá-los como código expressivo suscetível de ser utilizado como material cênico. O uso acrobático do corpo pode ser utilizado para refletir qualidades corporais exacerbadas de uma personagem como grande força, virtuosismo, agilidade, velocidade ou maleabilidade. Pode auxiliar também a representar aspectos de personalidades como ingenuidade, malandragem, heroísmo ou brutalidade. Pode ajudar, ainda, a manifestar sentimentos e emoções elementares como desorientação, susto, surpresa, coragem, felicidade ou raiva.

⁹⁵⁵ BARBA, Eugenio. A canoa de papel. São Paulo: Hucitec, 1994, p. 28.

⁹⁵⁶ LECOQ, Jacques. O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010, p. 79.

Entretanto, o emprego das corporeidades invertidas pelo ator-acrobata é, em sua maioria, utilizado em momentos ou cenas pontuais. Sua extensa repetição ou constante presença pode direcionar a uma banalização da capacidade espetacular e, conseqüentemente, a um esvaziamento do sentido. Keaton, por exemplo, não introduz um movimento acrobático após todas as suas quedas, assim, ao evitar o desgaste semântico, valoriza a ação em outra circunstância mais pertinente. As ações invertidas têm geralmente uma tendência maior a serem manifestadas em *situações-limite*. Estes cenários levam o corpo a agir ou a sentir de forma igualmente extrema, para além de uma dimensão habitual e cotidiana. Desta forma, os movimentos acrobáticos, por apresentarem *risco físico* inerente e se localizarem nos *limites do corpo*, aparecem como consequência destas conjunturas ou auxiliam no processo de representação da grande demanda física destes comportamentos e os graus de intensidade destes estados de ser. Ações acrobáticas geralmente expressam estados intensos que não se podem conter somente de forma interior. As sensações de extrema alegria ou ira precisam, literalmente, explodir fisicamente, cujos impulsos corporais podem encontrar uma vazão através de um salto acrobático, quando, por exemplo, Pantalone fica tão irritado que dá um salto mortal para trás⁹⁵⁷ ou Arlequino, de tanto rir, chega a dar cambalhotas⁹⁵⁸. No espetáculo sul-africano *The Black Circus of the Republic of Bantu* (“O Circo Preto da República Bantu”)⁹⁵⁹, a performer Albert Ibokwe Khoza recepciona o público com um abraço individual em todos os espectadores presentes em um ritmo e excitação crescentes que culmina em gargalhadas enquanto executa uma série de rodas pelo palco.

A ação invertida geralmente estará ligada ao ápice ou a conclusão de dramaticidade da situação narrativa. As ações são desenvolvidas ao extremo e levadas às últimas conseqüências: um desentendimento, por exemplo, é direcionado a golpes e agressões que culminam em brigas, um descuido leva a uma reação em cadeia de trapalhadas e uma perseguição se torna um jogo de pega-pega em um nível acrobático que bem lembra a modalidade esportiva do *World Chase Tag*⁹⁶⁰. Em “Seven Chances”, por exemplo, há uma grande concentração de movimentos acrobáticos realizados por Keaton ao final do filme à medida que apresenta uma curva narrativa

⁹⁵⁷ LECOQ, Jacques. O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010, p. 177.

⁹⁵⁸ Ibid, p. 115.

⁹⁵⁹ Dirigida por Princess Rose Zinzi Mhlongo, a montagem foi apresentada no 30º Festival Porto Alegre em Cena em março de 2024 e expõe o legado violento dos zoológicos humanos, populares na sociedade ocidental entre os anos 1870 e 1960, investigando o efeito do olhar imperial e colonial sobre os corpos negros, como ele se manifesta hoje e como pode ser remediado.

⁹⁶⁰ O *World Chase Tag* é um campeonato internacional de *parkour* competitivo envolvendo o jogo de pega-pega com as habilidades de *parkour*. Os jogadores começam a rodada em lados opostos de um quadrado de 12m x 12m conhecido como *The Quad*, preenchido com vários obstáculos como barras e superfícies dispostas em diferentes alturas, que os jogadores se movem por cima, por baixo e através delas. O caçador tem 20 segundos para marcar o evasor com a mão.

progressiva, em um princípio de escalada dramática⁹⁶¹ oriundo essencialmente da *Commedia dell'arte*. Assim como no gênero do Teatro Musical, cuja convenção é baseada em um modelo progressivo da cena irromper em música ou dança, mostra que quando o coração está cheio demais para falar, a personagem começa a cantar; quando somente cantar não é o suficiente, ela se inspira a dançar⁹⁶²; e quando a expressão de sensação em movimento dançado é tão forte, ela pode almejar suplantar até mesmo a gravidade! Desta forma, os movimentos coreográficos podem se intensificar ainda em uma dimensão acrobática enquanto última instância dramática e como máxima carga sentimental. Não é à toa que Stanislavski comenta que o ápice dramático, que confere calor à ação, reivindica do ator a entrega e decisão da ação no ponto culminante do papel⁹⁶³, ou seja, exige o *salto*. A dimensão acrobática coloca a corporeidade em primeiro plano ao entender que uma forte situação dramática exige uma fisicalidade tão vigorosa quanto, permitindo ao ator atingir um limite de expressão dramática⁹⁶⁴.

Como visto na filmografia de Keaton, algumas destas situações-limite favorecem a manifestação de um movimento acrobático. Como a cena inicial de “The Playhouse”, que se passa em uma *House of troubles* (“Casa dos problemas/encrencas”) de um parque temático, a inversão do corpo é comum em ações essencialmente situacionais e elementares relacionadas à descontrole, descuido, atrapalhadas, quedas, brigas, fugas, confusões, inconveniências e maus entendidos. É praticamente impossível que um corpo gire em um salto mortal para trás quando tropeça em uma casca de banana, mas ainda assim é crível por mostrar o mais alto exagero da possibilidade de uma reação corporal. As teatralidades acrobáticas inventam uma interpretação que não é mais reconhecível na vida, o que leva a situações para uma camada surreal, imaginativa, utópica, impossível, patafísica e absurda que superam as leis da física para constatar que o teatro vai mais longe⁹⁶⁵. O corpo acrobático é um corpo dilatado⁹⁶⁶ que concretiza a própria amplificação dos conflitos, ou seja, dos dramas elementares. No entanto, este crescimento é, contraditoriamente, para baixo.

As corporeidades invertidas criam uma ambivalência visual, cujo preceito é inclusive utilizado por ilustrações de ilusão de ótica. As figuras reversíveis, por exemplo, são imagens com similares gráficas que podem ser interpretadas diferentemente quando rotadas de forma

⁹⁶¹ LECOQ, Jacques. O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010, p. 66.

⁹⁶² ELSWIT, Kate. Theatre & Dance. London: Palgrave Macmillan, 2018, p. 64.

⁹⁶³ STANISLAVSKI, C. A construção da personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 73.

⁹⁶⁴ LECOQ, Jacques. Op. Cit., p. 115.

⁹⁶⁵ Ibid, p. 66.

⁹⁶⁶ BARBA, E. A arte secreta do ator. Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 52.

invertida⁹⁶⁷. Como o mundo evocado por Escher, a ambiguidade provocada pela relação paradoxal permite uma abertura das camadas de sentido que induzem a um fenômeno de percepção multiestável⁹⁶⁸. O jogo acrobático exige constantes ajustes de sentido que cria uma dinâmica entre a presença e representação, pois o que num dado momento é percebido como o corpo fenomenal do ator, é percebido, no instante seguinte, como uma figura dramática e vice-versa⁹⁶⁹. Esta pluralidade de funções e papéis assumidos pela ação acrobática bem lembra o quadro *La trahison des images* (1929) do artista belga René Magritte, que, ao conter nada mais do que a imagem de um cachimbo e a frase abaixo *Ceci n'est pas une pipe* (“isto não é um cachimbo”), cria um paradoxo de negação àquilo que estamos a ver. Desta forma, há um aspecto oximorônico pela possibilidade do artista usufruir da sobrecarga de riqueza que permite dizer duas coisas diferentes com uma única e mesma palavra⁹⁷⁰, cujo modos de leituras deve ser, portanto, sobrepostos a si próprios.

O aspecto paradoxal é, portanto, resultado de condições em que um disfarce não anula o outro, como lâminas sobrepostas de sentidos que sempre deixam transparecer o sentido precedente, dizer o contrário sem renunciar ao que se contradiz, caracterizando-se quase como uma dialética dramática⁹⁷¹. Há a criação de um sentido obtuso, marcado por um abrandamento ou o desvio de seu sentido, que contém o próprio exterior da contradição, isto é, o limite, a inversão⁹⁷². Isto confere, por parte da recepção do público, um caráter relativamente aberto⁹⁷³ aos espetáculos acrobáticos pelo aumento da entropia da mensagem referencial: quanto mais variadas, profusas ou mesmo infinitas forem estas interpretações, mais rica será a obra⁹⁷⁴. Assim, a importância se coloca no olhar espetacular do espectador, onde seu ponto-de-vista e suas referências próprias enriquece, recria ou transforma a autoria daquilo que vê. A dinâmica paradoxal cria nas corporeidades invertidas uma espécie de teatralidade do paradoxo, uma teatralidade da metáfora, onde há uma produção de discurso que se encontra, essencialmente, no corpo e no movimento. A sofisticação técnica, banhada por uma justificativa dramática e

⁹⁶⁷ SARCONI, Gianni A. & WAEBER, Marie-Jo. *Curipticals: Amazing Optical Illusions*. Carlton Books, 2009, p. 21.

⁹⁶⁸ Percepção multiestável é um fenômeno perceptivo no qual um observador experimenta uma sequência imprevisível de mudanças subjetivas espontâneas. Embora geralmente associada à percepção visual, a percepção multiestável também pode ser experimentada com percepções auditivas e olfativas. KRUSE, P. & STADLER, M. *Multistable Cognitive Phenomena*. Springer, 1995.

⁹⁶⁹ FISCHER-LICHTE, Erika & BORJA, Marcus. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Revista Sala Preta* 13.2, 2013, p. 19.

⁹⁷⁰ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2007, p. 22-26.

⁹⁷¹ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Editora Nova Fronteira, 1990, p. 51.

⁹⁷² *Ibid*, p. 53.

⁹⁷³ ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

⁹⁷⁴ CAUQUELIN, Anne. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 100.

conceitos filosóficos, as aproximam, portanto, da natureza teatral, sem, no entanto, deixar de dialogar com outros campos cênicos por um elemento em comum: o corpo em movimento. O Teatro pode chamar para si as outras artes, conservar seu lugar dominante e ainda assim denominar-se teatro⁹⁷⁵. A evolução das técnicas envolve o confronto com outros corpos e está no cerne da contemporaneidade das disciplinas, que refletem a releitura, o múltiplo, o polissêmico, a heterogenia e o contraditório dos tempos atuais.

Visto que o corpo de uma cultura numa certa época tende a refletir-se no corpo cênico⁹⁷⁶, é coerente que a expressão teatral permeada por uma poética da instabilidade, ou seja, em que a força da gravidade é a primeira intérprete ou grande convidada⁹⁷⁷, se coloque como o trampolim para a construção de camadas de comunicação de sentidos, ou seja, de dramaturgia. O gesto significativo nasce quando o ator, em uma pulsação dialética entre movimento e peso, energia e equilíbrio, ritmo e espaço e corpo fisiológico e corpo social, coloca-se conscientemente em oposição à tendência inercial que atinge qualquer corpo na relação com o espaço⁹⁷⁸. É a partir do jogo cênico intencional com a subversão da gravidade, que ressalta a quebra com a natureza cotidiana e fricciona a esfera do real, que se emerge uma narrativa, uma história, um pensamento, uma poesia no espaço⁹⁷⁹. A simples ascensão do corpo de Bourgeois por uma escada constantemente interrompida por sucessivas quedas em um trampolim é o suficiente para, através da união entre os universos do Teatro, Dança, Circo e Filosofia, sustentar uma reflexão geral sobre toda a história da humanidade. Afinal, é através do salto deve-se passar alguma outra coisa de conhecido e de profundo para todos, deve-se passar a vida⁹⁸⁰.

Uma *dramaturgia da gravidade* presente nas obras aqui discutidas empresta princípios próprios do movimento acrobático ao se assimilar a uma dramaturgia cíclica, que destaca a reviravolta, a inconstância, a imprevisibilidade, a surpresa, a intensidade dramática e o questionamento dos pontos-de-vista. É o conflito, a base do drama, entre as relações dialéticas de vida e morte, salto e queda, verticalidade e inversão e equilíbrio e desequilíbrio que são tomados como uma poética de espetáculos que se aproximam de “peças-temas”⁹⁸¹, que

⁹⁷⁵ MALEVAL, Martine. Les Geste au Carrefour des Arts. In : Skênê - Mélange des Arts au XXe Siècle, Vitry-sur-Seine, Dumas- SaintEtienne, 1996, p. 106.

⁹⁷⁶ ROMANO, Lúcia. O teatro do corpo manifesto: Teatro Físico. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 23.

⁹⁷⁷ GIVORS, Martin. À l'écoute des forces. Excursion anthropologique au pays des courants d'air. Recherches en danse 6, 2017, p. 2.

⁹⁷⁸ ROMANO, Lúcia. Op. Cit., p. 148.

⁹⁷⁹ ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. 1ª ed. Trad. Teixeira Coelho. São. Paulo: Editora Max Limonad, 1984, p. 80.

⁹⁸⁰ MEYERHOLD, V. Relação sobre o sistema e os métodos de interpretação no Instituto de História das Artes de Leningrado, 192. In: MALCOVATI, Fausto. Milano: Feltrinelli, 1997, p. 20.

⁹⁸¹ LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 102.

ênfatisam mais o desdobramento da temática em suas diferentes perspectivas; e onde os atores tendem mais ao papel de figuras do que o conceito tradicional de personagem, que perpassa por um plano psicológico de identificação⁹⁸². Desta forma, uma dramaturgia da gravidade nasce a partir de uma teatralidade acrobática composta por corporeidades invertidas.

De forma conclusiva, esta tese apresentou possíveis tentativas de teatralidades acrobáticas, onde o gesto acrobático é tratado sob as perspectivas da Dança e do Teatro. Sem adentrar em uma discussão de especificidades de gêneros cênicos, são trazidos exemplos em como a ação acrobática, essencialmente cênica em manifestações que transcendem o universo da arte, pode se tornar essencialmente polissêmica em obras do campo das Artes Cênicas. A subversão da inversão, portanto, não se limita ao movimento, ao também virar de cabeça para baixo a discussão epistemológica para poder, quem sabe, oferecer novos pontos-de-vista de mundos possíveis de um Hamlet que expressa sua famosa dúvida com uma série de saltos mortais. Retomando o questionamento feito ao início desta sessão (“Será que um dia chegaremos a fazer teatro dessa forma?”), a resposta, sob minha *perspectiva*, é que parece que sim.

⁹⁸² ROMANO, Lúcia. O teatro do corpo manifesto: Teatro Físico. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 197.

REFERÊNCIAS

ABIRACHED, R. Na escola da pista. In: WALLON, E. (Org.) O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

ABREU, Mila Simões de, JAFFE, Tamyris Rocha Santana, JAFFE, Maxim & BUCO, Cristiane Andrade. Imagens Sonoras. Danças na Arte Rupestre da Serra da Capivara, Piauí, Brasil - uma Introdução. *European Review of Artistic Studies*, vol. 11, n. 2, 2020.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. Companhia das Letras, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è un dispositivo?* Nottetempo, 1ª ed. 2006.

AGEE, James. *Comedy's Greatest Era*. In: *Film Writing and Selected Journalism*. New York: The Library of America, 2005.

AGGERHOLM, Kenneth & LARSEN, Signe Højbjerg. Parkour as acrobatics: an existential phenomenological study of movement in parkour. *Qualitative Research in sport, exercise and health* 9.1, 2017.

AILANE, Sofiane. Le (s) lieu (x) du hip-hop au Brésil. *Parcours anthropologiques* n. 8, 2012.

ALARCÓN, H. R. de. Tratado de supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios y de esta Nueva Espana. In: *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, vol. 2. Mexico City: Ediciones Fuente Cultural, 1953.

ALBRIGHT, Ann Cooper. *Caindo na memória*. In: *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Porto Alegre: VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2013.

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. *Ritual, Risco e Arte circense: o homem em situações-limites*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

ALT, Peter-André. Franz Kafka: Der Ewige Sohn. Eine Biographie. C. H. Beck: 2008.

ALUEDE, Esther Omone & ALUEDE Charles Onomudo. Investigating gender stereotypes and musicality in Esan, Edo State, Nigeria. *African Music: Journal of the International Library of African Music* 11.3, 2021.

AMBRIZZI, Miguel Luiz. Os jogos e as artes: agôn, alea, mimicry e ilinx e os processos de criação artística. *Anais Do V Seminário Nacional de Pesquisa Em Arte E Cultura Visual*. Goiânia: UFG, 2012.

AREIAS, Almir das. *O que é a Capoeira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO; *A Poética Clássica*. 12ª Ed. SP, Cultrix, 2005.

ARLECCHINO, Claudia Contin. The Motherland of Arlecchino. *Journal of Theatre Anthropology*, n. 2, 2022.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. 1ª ed. Trad. Teixeira Coelho. São. Paulo: Editora Max Limonad, 1984.

ARTAUD, Antonin. Atletismo afetivo. In: *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARUME, Igor. Deborah Colker: *Guia de Espetáculo*. 2010.

ATKINSON, M. Parkour, Anarcho-Environmentalism and Poiesis. *Journal of Sport & Social Issues*, 33 (2), 2009.

ATUEGBE, Omigie Chris. The Igbabonelimhin Dance: The Origin. *Approaches in International Journal of Research Development* 4.1, 2011.

BABLET, Denis. Svoboda. Lausanne: La Cité, 1970.

BACHELARD, Gaston. *Le dormeur éveillé*. Émission radiodiffusée le 19 janvier 1954.

BACHELARD, Gaston. La poétique de L'espace. Paris : Les Presses universitaires de France, 1957.

BACHELARD, G. L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement. Paris, J. Corti, 1943.

BACHELARD, Gaston. L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Paris, Librairie José Corti, 1956.

BACHELARD, Gaston, L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement (1943), Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche, 1992.

BACHELARD, G. O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARAUT, D. O corpo em suspensão. In: O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

BARBA, Eugenio. A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio. The Paper Canoe - A Guide to Theatre Anthropology. London: Routledge, 1995.

BARBA, E; SAVARESE, N. A arte secreta do ator. Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. The five continents of theatre: Facts and legends about the material culture of the actor. Vol. 1. Brill, 2019.

BARROWS, Edward. Animal Behavior Desk Reference. Florida: CRC Press LLC, 2001.

BARTHES, Roland. Le théâtre de Baudelaire. Essais critiques, 1964.

BARTHES, Roland. Encore le corps. In: *Revue Critique*, XXXVIII, nº 423-424. Paris, 1982.

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Editora Nova Fronteira, 1990.

BECK, Ulrich. *Risikogese/Ischcift: Au/ dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1986.

BECK, Ulrich. *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage Publications, 1992.

BECK, Ulrich & BECK-GERNSHEIM, Elizabeth Beck-Gernsheim. *Losing the Traditional: Individualization and 'Precarious Freedoms*. In: *Individualization*. London: Sage Publications, 2002.

BELLOTTO, Lisandro Marcos Pires. *Desnudamento do real: procedimentos cênicos adotados nas criações de Troubleyn e Rimini Protokoll*. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.

BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique (1900)*. Paris, P.U.F., coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1967.

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1983.

BERLIN, Isaiah. *The Power of Ideas*. Published by Princeton University Press and copyrighted, 2000.

BERMEJO-RUBIO, Fernando. *Truth and Lies about Gregor Samsa. The Logic Underlying the Two Conflicting Versions in Kafka's Die Verwandlung*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Volume 86, Issue 3, 2012.

BERNARD, Michel. De la création chorégraphique. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

BERNARD, Michel, NIOCHE, Julie & PERRIN, Julie. Échanges et variations sur H₂O/NaCl. [Spectacle de la chorégraphe Julie Nioche datant de 2005]. In: Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu-Scène nationale. Annecy, 2005.

BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BEAUVOIR, S. O Segundo Sexo. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BIÃO, Armindo. Um trajeto, muitos projetos. In: Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia. Salvador: P& A, 2007.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos. Prefácio Michel Maffesoli. Salvador: P&A, 2009.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v.1, n.2, jul./dez., 2011.

BISIG, Daniel; DELAHUNTA, Scott; GIBSON, Ruth & MASTERS, Alex. Motion capture as meeting point: seeding collaboration from the bottom-up. Coventry University: Report on the Cross-Centre Motion Capture Lab, 2024.

BLANCHARD, K, CHESKA, A. Antropología del deporte. Barcelona: Ed. Bellaterra, 1987.

BLATTY, William Peter. O exorcista. Transworld Publishers Ltd, 1971.

BOGÉA, Inês. Deborah Colker desafia a gravidade, sobe paredes e renova seu repertório. Folha de São Paulo, 2006.

BOLOGNESI, M. F. Palhaços. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BOLOGNESI, M. F. Circo e teatro: aproximações e conflitos. Sala Preta, 6, 2006.

BONNET, Lucie. Corps et agrès sur les scènes contemporaines circassiennes : altérité et révolutions. Master de recherche Création Artistique, parcours Arts de la scène, 1ère année. Université Grenoble-Alpes. 2019.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Introdução à pedagogia das atividades circenses. Jundiaí, SP: Fontoura, 2008.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho & PASQUA, Lívia de Paula Machado. O floreio na capoeira: sua dimensão espetacular e alegórica. Anais do XIX Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte e VI Congresso Internacional de Ciências do Esporte. Vitória, 2015.

BOURGEOIS, Yoann. In: COULON, Aurélie. Entrer en relation. Entretien avec Yoann Bourgeois réalisé par Aurélie Coulon. Revue Agôn, dossier n°5 [En ligne], 2012.

BOURGEOIS, Yoann. In: DUMINY, Adèle. Dossier pédagogique, MC2: Grenoble, 2015.

BOURGEOIS, Yoann. Yoann Bourgeois: Portrait de l'artiste en joueur. Entretien avec Véronique Vanier. 2015.

BOURGEOIS, Yoann. Entretien avec Julie Bordenave pour Arte TV réalisé le 26 août 2016, publié le 2 septembre 2016.

BOURGEOIS, Yoann. L'acteur est un vecteur de forces. Entretien réalisé par Laurent Goumarre pour la Biennale de la danse – Lyon, site de la Maison de la Culture de Grenoble [en ligne], [http://www.mc2grenoble.fr/wp-content/ Recherches en danse](http://www.mc2grenoble.fr/wp-content/Recherches%20en%20danse), 6, 2017.

BOURGEOIS, Yoann. Yoann Bourgeois, L'art De L'instant Suspendu. Propos recueillis par Christelle Granja. L'Architecture d'Aujourd'hui, n. 428, 2019.

BOURGEOIS, Yoann. In: KLOUBKOVÁ, Ivana. I Wonder Where the Dreams I Don't Remember Go – Levitující A Surrealistický Projekt Ndt 1. Dance Context, 2021.

BOURGEOIS, Yoann. Space & Composition, NR Vol. 11 (online), 2020.

- BOUSQUET, Joë. *Le meneur de lune*. République des Lettres, 2020.
- BOYD, Timothy W. *Memory on Canvas: Commedia dell'Arte as a Model for Homeric Performance*. *Oral Tradition*, vol. 26 n. 2, 2011.
- BRACHT, V. *Sociologia crítica do esporte: uma introdução*. 2. ed. Ijuí: Editora Unijui, 2003.
- BRASIL, Ubiratan. *Espectáculo 'Rota', de Deborah Colker, volta aos palcos com show que desafia a gravidade*. Estadão, 2019.
- BRAUN, Johanna. *Performing Hysteria: Images and Imaginations of Hysteria*. Leuven University Press, Project MUSE, 2020.
- BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. 1924.
- BROLESI, Margarete de Lourdes & LOURENÇO, Márcia Regina Aversani. *Multimídia: Elementos Pré-Acrobáticos de Ginástica Rítmica na Educação Básica*. 10º Congresso Norte Paranaense de Educação Física Escolar – CONPEF 5º Congresso Nacional de Formação de Professores de Educação Física UEL - Londrina, 2021.
- BRONDANI, Joice Aglae. *Clown absurdo e encenação: processos de montagem dos espetáculos "godô", "trattoria" e "joguete"*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, 2018.
- BROZAS, M. P.; VICENTE, M. *Actividades acrobáticas grupales y creatividad*. Madrid: Gymnos, 1999.
- BROZAS, Maria P. *Fundamentos de las actividades gimnásticas y acrobáticas*. León: Universidad de León, 2004.
- BRUHNS, Heloisa T., GUTIERREZ, Gustavo L. *Representações do lúdico: II ciclo de debates "lazer e motricidade"*. Campinas: Editorial Autores Associados, 2001.

BUCHLOH, B. H. D. El espacio sólo puede conducirnos al paraíso. En *Instalaciones*. Editorial Nerea, 2001.

BUCO, Cristiane. A. *Arqueologia do Movimento. Relações entre Arte Rupestre, Arqueologia e Meio Ambiente, da Pré-história aos dias atuais, no Vale da Serra Branca. Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil. (Tese de Doutorado)*. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Vila Real, 2012.

BUREAUD, Annick. The embodiment of (micro) gravity. *Kitsou Dubois's Analogies: an artistic and aesthetic experience. Space: Planetary Consciousness and the Arts Symposium Proceedings*. Vol. 10. No. 2015. 2005.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

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

CAILLOIS, R. *Os jogos e os homens*. Lisboa: Cotovia, 1990.

CALVINO, I. *Lezioni Americane*. Ed. 2016, Oscar Moderni, 1988.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N. 8. Universidade de São Paulo, 1970.

CARROLL, Noël. *Notes on the Sight Gag*. In: HORTON, A. (ed.). *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley: University of California Press, 1991.

CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

CARROLL, Noël. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor, and Bodily Coping*, Malden: Blackwell Publishing, 2007.

CASTRO, Alice Viveiros de. A arte do insólito. *Revista Continente Cultural*, edição 77, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Ed. Du Seuil, 1996.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria de arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAUQUELIN, Anne. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAZENEUVE, Jean. *Les Danses sacrées: [Anthologie] : Egypte ancienne, Israël, Islam, Asie centrale, Inde, Cambodge, Bali, Java, Chine, Japon*. Paris: Éditions du Seuil, 1963.

CHAGAS, Raíssa Ramos, ROJO, Jeferson Roberto & GIRARDI, Vania Lucia. O processo de esportivização de uma modalidade: o parkour enquanto prática espetacularizada. *Revista da Alesde* 5.1, 2015.

CHANDLER, Daniel. *Semiotics: the basics*. London: Routledge, 2001.

CHARCOT, Jean-Martin. *Œuvres complètes*, edited by Désiré-Magloire Bourneville et al. v. 3. Paris: Progrès médical, 1876.

CHARCOT, Jean-Martin. *Les démoniaques dans l'art*. Paris: Bourelton, 1887.

CHAUÍ, Marilena. S. Os trabalhos da memória. In: BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHECKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Ed. Jupiter, 1995.

CHEVRIER, Joel. Yoann Bourgeois au Panthéon dans l'œil d'un physicien. In: *The Conversation*. 2017.

CHOBOTKO, Marharyta & CHOBOTKO, Ihor. The use of acrobatic exercises in the training of athletes in martial arts. *Scientific Collection «InterConf»* 182, 2023.

CHUNG-KIO, Hsi-ch'ü Hsüeh-yüan. *Methods of Practicing Weapon Technique in Peking Opera*. Peking: Wen-hua i-shu ch'u-panshe, 1983.

CITRON, Paula. Run, don't walk, to see kinetic tour de force from Brazil. *The Globe and Mail*, 2000.

CLAPARÈDE, E. Quelques mots sur la définition de l'hystérie. *Arch Psychol*, v. 7, 1907.

COËGNARTS, Maarten; KRAVANJA, Peter. Metaphors in Buster Keaton's short films. *Image & Narrative* 13, n. 2, 2012.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

CORNGOLD, Stanley. Kafka's "Die Verwandlung": Metamorphosis of the Metaphor. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 3.4, 1970.

COULON, Aurélie. Entrer en relation. Entretien avec Yoann Bourgeois réalisé par Aurélie Coulon. *Revue Agôn*, dossier n°5 [En ligne], 2012.

COULON, Aurélie. Écrire le cirque. Entretien avec Marie Fonte. *Revue Agôn*, dossier n°6 [En ligne], 2014.

CSORDAS, T. *Corpo, significado, cura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p. 109.

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DaMATTA, Roberto. A Casa & e a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: 5a ed. Rocco, 1997.

DANTO, Arthur. After the end of art: contemporary art and the pale of history. Princeton University Press, 1998.

DANTO, Arthur. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DANTO, Arthur. Aprendendo a viver com o pluralismo. Revista Valise, v. 1, n. 2, ano 1. Porto Alegre, 2011.

DANTO, Arthur. Andy Warhol: Arthur Danto. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DANTO, Arthur C. The Artworld. Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition, An Anthology, 2018.

DASKALAKI, Maria, STARA, Alexandra & IMAS, Miguel. The 'Parkour Organisation': inhabitation of corporate spaces. Culture and organization, 14.1, 2008.

DE MARINIS, Marco. In Cerca dell'Attore: un bilancio del Novecento teatrale. Roma: Bulzoni, 2000.

DEBORD, Guy. La société du spectacle. Collection Les Classiques des Sciences Sociales, 1967.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE BURLO, C. Cultural resistance and ethnic tourism on South Pentecost, Vanuatu. In: Tourism and Indigenous Peoples. London: Thompson, 1996.

DESCARTES, René. Le monde : description d'un nouveau monde et des lois de la matière dont il est composé [O mundo ou o tratado da luz: descrição de um novo mundo e das leis da matéria que o compõem]. Le Sevil, cap. VI, 1996.

DeFRANTZ, Thomas F. The black beat made visible: Hip hop dance and body power. In: Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory, 67, 2004.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Mil mesetas Capitalismo y Esquizofrenia. Ed. PreTextos, 1980.

DENNET, D., HURLEY, M. M. & ADAMS, R. G. Inside jokes: using humour to reverse engineer the mind. MIT Press, 2011.

DEONNA, W. Le Symbolisme de l'acrobatie antique. Berchem-Bruxelles, Latomus Revue d'études Latines, 1953.

DERRIDA, Jacques. Différance. In: Margins of Philosophy. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

DIDI-HUBERMAN, Georges. The Invention of Hysteria, translated by Alisa Hartz. MIT, 2003.

DIVOIRE, Fernand. Pour la danse. Paris: Éditions de la danse, 1935.

DIXON, Wheeler Winston. Film Genre 2000: New Critical Essays. Albany, NY: State University of New York Press, 2000.

DOUGLAS, Mary. Risk and Blame: Essays in Cultural Theory. London: Routledge, 2002.

DUFRENE, Thierry. Acrobate mime parfait, l'artiste en figure libre. Museos de la Ville de Paris, 1997.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. Etnocenologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade. VI Congresso de pesquisa e Pós-Graduação em Artes cênicas. 2010.

DUPRAT, Rodrigo Mallet & BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. O corpo na formação dos circenses. ILINX-Revista do LUME, v. 8, 2015.

DURKHEIM, Émile. As Regras do Método Sociológico. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ELSWIT, Kate. *Theatre & Dance*. London: Palgrave Macmillan, 2018.

ENEKWE, O.O. *Theories of dance in Nigeria*. Enugu: SNP Press Ltd, 1991.

EVANS, Mark. *Performance, movement and the body*. London: Red Globe Press, 2019.

EVREINOFF, Nicolas. *Le théâtre dans La vie*. Paris: Librairie Stock, 1930.

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

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE GINÁSTICA. *Código de pontuação masculino*. Moutier, 2009.

FELIPE, Pablo. *A importância histórica do breaking na cultura hip-hop*. Rap Forte, 2020.

FELLINI, F. *Fellini por Fellini - Entrevista de Giovanni Grazzini*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 1998.

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

FÉRAL, Josette. *Theatricality: on the specificity of theatrical language*. Substance, n.2, 1988.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Sala preta 8, 2008.

FÉRAL, J. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? In: MOSTAÇO, E. et al. (Orgs.). Sobre performatividade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FERREIRA, A.B.H. Novo Dicionário Aurélio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FILHO, Roberto Rodrigues Ferreira. Palhaço: subversivo por natureza. Cadernos Virtuais De Pesquisa Em Artes Cênicas, n. 1, 2010.

FIRMO, Catarina. Desafiar a gravidade, escutar as matérias: FIMFA e FIMP 2017. Sinais de Cena, 2018.

FISCHER-LICHTE, Erika & BORJA, Marcus. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. Sala Preta 13.2, 2013.

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

FONSECA, Eline Silva & COSTA, Vera Lúcia Menezes Costa. “Velox” show: risk-adventure in Deborah Colker’s contemporary dance. Revista Movimento, v. 16, n. 02. Porto Alegre, 2010.

FONSECA, Mariana Bracks. Ginga: história e memória corporal na capoeira angola. Revista Rascunho, Uberlândia 4.3, 2017.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2007.

FREUD, Sigmund Freud. Neue Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems. Traduction de J. M. Charcot. Leipzig, 1886.

GALINIER, Jacques. Pueblos de la Sierra Madre: Etnografía de la comunidad otomí. Mexico City: Instituto Nacional Indigenista, 1987.

GALLAHUE, David L., OZMUN, John C., GOODWAY, Jackie D. Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos. Porto Alegre: AMGH, 2013.

GALLESE, V. The Empathic Body in Experimental Aesthetics – Embodied Simulation and Art. In: V. Lux, S. Weigel (eds.). Empathy. Epistemic Problems and Cultural-Historical Perspectives of a Cross-Disciplinary Concept. Palgrave, 2017.

GARCÍA, Joaquín Torres. Universalismo Constructivo. Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1941.

GARCÍA, José Luis Rosa. InnAcrobatics: directing circus innovation. MS thesis. Universitat Politècnica de Catalunya, 2021.

GARFEIN, Herschel, GORDON, Mel & TURCI, Gennaro. The Adriani Lazzi of the Commedia Dell'Arte. The Drama Review: TDR 22, no. 1, 1978.

GARIBAY, Ángel María. Magos y saltimbanquis. Appendix III to Historia general de las cosas de Nueva España, by Bernadino de Sahagún. Mexico City: Editorial Porrúa, 1989.

GARIN, Manuel. El gag visual: de Buster Keaton a Super Mario. Ediciones Cátedra, 2014.

GENNEP, A. V. Os ritos de passagem. 2. ed., Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. Métodos de pesquisa. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GESH, Lois H. & WEINBERG, Robert. The Dark Knight: Batman: A NonSuper Superhero. The Science of Superheroes. [S.l.]: John Wiley & Sons, 2002.

GILBERT, Jenny. Dance: Davies transcends herself. Independent, 1999.

GILHUS, Ingvild Salid. Carnival in religion: the Feast of Fools in France. *Numen* 37. Fasc. 1, 1990.

GIVORS, Martin. À l'écoute des forces. Excursion anthropologique au pays des courants d'air. *Recherches en danse* 6, 2017.

GLADSTONE, Valerie. DANCE; Pushing Dance Until It Offers The Thrills of a Carnival Ride. *The New York Times*, 2000.

GLON, Marie & LAUNAY, Isabelle. *Histoires de gestes*. Arles, Actes Sud, 2012,

GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*, 4ª edição, São Paulo, 2007.

GOMES, Jonas Estevão Ferreira. *Iluminação cênica e projeção de imagens: o uso de tecnologias para se compor o espaço cênico*. Universidade Federal de Ouro Preto, 2023.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *A mulata e o malandro no samba carioca do início do século XX: um exame das relações de gênero no teatro musicado*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013.

GORDON, Mel. *Lazzi: the comic routines of the Commedia dell'Arte*. New York: PAJ Publications, 1983.

GREEN, Joseph L. *The Power of the Original Church: Turning the World Upside Down*. Shippensburg: Destiny Image, Inc, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Ed. Eugenio Barba. New York: Simon and Schuster, 1968.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português*

Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. Para um teatro pobre. Tradução de Ivan Chagas. 2a. edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

GUILFORD, J. P. The structure of the intellect model: its use and implications. New York: Mack Graw Hill, 1960.

GUTIÉRREZ, Gerardo.; PYE, Mary. Iconography of the Nahual: Human-Animal Transformations in Preclassic Guerrero and Morelos. In: The Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2010.

GUTIÉRREZ, Gerardo. Acrobatic Dances and Games of Mesoamerica as Ritual-Entertainment. In: Prehistoric Games of North American Indians: Subarctic to Mesoamerica. Salt Lake City: University of Utah Press, 2017.

HALBERSTAM, Jack. Low theory. In: The queer art of failure. Durham: Duke University Press, 2011.

HARRIS, Max. Sacred folly: A new history of the feast of fools. Cornell University Press, 2017.

HASTED, Michael. I Wonder Where The Dreams I Don't Remember Go By Ndt 1. Arts Talk Magazine. 2020.

HEIDEGGER, Martin. Being and Time. Albany: State University of New York Press, 1927/1996.

HERCOLES, Rosa. Forma de comunicação no corpo: Novas cartas sobre a dança. (Comunicação e Semiótica). Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, SP, 2005.

HIGGINS, Scott. Suspenseful Situations: Melodramatic Narrative and the Contemporary Action Film. University of Texas Press, *Cinema Journal*, 47 (2), 2008.

HIJIKATA, Tatsumi. The words of Butoh. *TDR: The Drama Review*, vol. 44, no. 1, 2000.

HOLCOMBE, Charles. Theater of combat: A critical look at the Chinese martial arts. *The Historian* 52.3, 1990.

HOOGLAND, Fact and fantasy: the body of desire in the age of posthumanism. *Journal of Gender Studies*, 11.3, 2002.

HSING, Sun. *Methods of Teaching Martial-acrobatic Arts in Peking Opera*. Peking: Chung-kuo hsi-chu ch'u-pan-shê, 1980.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HUXLEY, Julian. *Le comportement rituel chez l'homme et l'animal*. Paris : Gallimard, 1971.

IBRAHIM, Muhammad Abboudy. *The land and the social life of ancient Egypt as described in the classical authors of Greece and Rome between 70 B.C and A.D. 69*. Doctoral thesis. Durham: Durham University, 1968.

ISAACSSON, Marta. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 13.23, 2011.

ISAACSSON, Marta. Grotowski: Estados Alterados De Consciência - Teatro - Máscara - Ritual. In: BRONDANI, Joice Aglae (org.). São Paulo: Giostri, 2015.

ISHIKAWA, Takahiko & DRAEGER. *Judo Training Methods: A Sourebook*. Tuttle Publishing, 2011.

IYENGAR, B. K. S. *Light on Yoga* [1966]. London: Thorsons, 1991.

JACOBS, Marc. King for a day. Games of inversion, representation, and appropriation in Ancient Regime Europe. *Mystifying the Monarch. Studies on Discourse, Power, and History.* Amsterdam University Press, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Selected writings II: Word and language.* The Hague: Mouton, 1971.

JARDIM, Juliana. A ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão. *Revista Sala Preta*, 2, 2002.

JOLLY, Margaret. Kastom as commodity: the land dive as indigenous rite and tourist spectacle in Vanuatu. In: *Culture, kastom, tradition: developing cultural policy in Melanesia.* Edited by Lamont Lindstrom and Geoffrey M. White. Suva, Fiji: Institut of Pacific Studies, The University of the South Pacific, 1994.

JOLLY, Margaret. *Moving Towers: Worlding the Spectacle of Masculinities Between South Pentecost and Munich.* In: *Touring Pacific Cultures.* Edited by Kalissa Alexeyeff and John Taylor. Canberra: The Australian National University, 2016.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. *Educação. Porto Alegre/RS*, v. 63, n. 3, 2007.

JÚNIOR, Luis Vitor. Oralidades, discursos e saberes do corpo-capoeira como arte. *Fênix-Revista de História e Estudos Culturais* 9.3, 2012.

KAFKA, Frantz. *A metamorfose.* Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

KAPLAN, Lucille N. Tonal and Nagual in Coastal Oaxaca, Mexico. *Journal of American Folklore*, 69(274): 1956.

KEATON, Buster. *La Revue du Cinéma*, v. 8, 1930.

KEATON, Buster. *Entrevista por Bob and Joan Franklin.* Columbia University: Oral History Research Office, 1958.

KEATON, Buster; SAMUELS, Charles. My wonderful world of slapstick. New York: Doubleday & Company, 1960.

KEATON, Eleanor; VANCE, Jeffrey. Buster Keaton remembered. New York, NY: Harry N. Abrams, Inc., 2001.

KING, Geoff. Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster. London: IB Tauris & Co./New York, 2000.

KINSER, Samuel C. Carnival and politics: Community matters. *Journal of Festive Studies* 2.1, 2020.

KITSOU, Dubois. Dance and Weightlessness: Dancers' Training and Adaptation Problems in Microgravity. *Leonardo*, Vol. 27, N°1, 1994.

KITSOU, Dubois. Application des techniques de la danse à l'entraînement du vol en apesanteur: une danseuse en apesanteur. Thèse de Doctorat, Université Paris 8, 1999.

KLENS-BIGMAN, Deborah. Towards a theory of martial art as performance art. *Journal of Asian Martial Arts*, v. 8:2, 1999.

KLENS-BIGMAN, Deborah. When is a martial art not a martial art? Fight Choreography in perspective. *Journal of Theatrical Combatives*, 2002.

KOVÁCS, Katherine Singer. Georges Méliès and the Féerie. *Cinema Journal*, 1976.

KPONE-TONEW Sonpie, SALMONS Jill. Arts of the Ogboni. In: 'Ways of the Rivers: Arts & Environment of the Niger Delta. Los Angeles: UCLA, 2002.

KUVALAYANANDA, Swami. Asanas. São Paulo: Editora Cultrix, p. 108.

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978.

LAMEIRA, Allan Pablo, GAWRYSZEWSKI, Luiz de Gonzaga & PEREIRA JR., Antônio. Neurônios espelho. *Psicologia USP* 17, 2006.

LANGER, Susanne Katherina Knauth. *Sentimento e forma*. Milan: Feltrinelli, 1965.

LE BRETON, David. *Conductas de Riesgo: de los juegos de la muerte a los juegos de vivir*. Buenos Aires: Topía Editorial, 2011.

LE BRETON, David. *Conduas de Risco: dos jogos de morte aos jogos de viver*. Campinas: Autores Associados, 2009.

LEAKEY, R. *A origem da espécie humana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LEE, Anna. “Rota”, de Deborah Colker, é inspirado na Disneyword. *Folha de São Paulo*, 1997.

LECOQ, Jacques. *Lecture-demonstration*. Wilhelmsbad: European Mime Festival, 1971.

LECOQ, Jacques. *Le Corps Poétique*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac, 2010.

LECOQ, Pascale. *Entretien avec Pascale Lecoq*. In: *L’enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale*. Dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier. Thèse (Doctorat en Études théâtrales) – Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2021.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Marcelo Denny de Toledo. *Caleidoscópio digital: contribuições e renovações das tecnologias da imagem na cena contemporânea*. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

LELES, Marília Teodoro de & CAMARGO, Robson Corrêa de. The Circus and Aerial Performances: simulation of risk and concealment of pain. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 12, 2022.

LeMARR, J. D.; GOLDING, L. A.; CREHAN, K. D. Cardiorespiratory Responses to Inversion. *The Physician and Sportsmedicine*, 11(11), 1983.

LEMPICKI, Anne. Poïétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques : Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette, Kerry Skarbakka. *Musique, musicologie et arts de la scène*. Université Polytechnique Hauts-de-France; Institut national des sciences appliquées Hauts-de-France, 2021.

LEÓN-MENDOZA, Raúl. El suelo que pisamos. V Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2022. RE/DES Conectar. Congresos de la Universitat Politècnica de València, 2022.

LEONARDI, Thiago José, BERGER, Artur Goulart, REVERDITO, Riller Silva. Esporte contemporâneo e os novos desafios à pedagogia do esporte. In: *Esporte e sociedade: um olhar a partir da globalização*. São Paulo: IEA-USP, 2019.

LEPAGE, Robert. In: PICON VALLIN, Béatrice (org.). *Les Écrans sur la Scène*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo, Ed. Nacional, 1976.

LEWIN, R. *Evolução humana*. São Paulo: Atheneu, 1999.

LEYTON, Paloma. Gravity matters: Circus as a device. An approach on staging the relationship between human beings and gravity. *Panoptikum* 25 (32), 2021.

LIPP, Thorolf. *Gol - das Turmspringen auf der Insel Pentecost in Vanuatu: Beschreibung und Analyse eines riskanten Spektakels*. Dissertation an der Fakultät für Kulturwissenschaften Bayreuth: Universität Bayreuth, 2007.

LOOPER, Matthew George. To be like gods: dance in ancient Maya civilization. Austin: University of Texas Press, 2009.

LOUPPE, Laurence. Poética da dança contemporânea. (1st ed). Lisboa: Orfeu Negro. Lisboa, 2012.

LUANTE, Jean-Pierre, SALADINI, Olivier & WALUSINSKI Olivier. L'arc de cercle des hysteriques. Historique, interpretations. Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique. Vol. 173. No. 5. Elsevier Masson, 2015.

MACKAY, Mercedes & ENE, Augustine. The Atilogwu Dance. In: African Music: Journal of the International Library of African Music. Volume 1, number 4, 1957.

McMANUS, Donald. No kidding! Clown as protagonist in twentieth-century theater. London: University of Delaware Press, 2003.

MALEVAL, Martine. Les Geste au Carrefour des Arts. In: Skênê - Mélange des Arts au XXe Siècle, 4. Vitry-sur-Seine, Dumas Saint-Etienne, 1996.

MANDELL, Carolina Hamanaka. Circo: risco, performatividade e resistência. Sala Preta 16.1, 2016.

MANFREDI, M., ADORNI, R. & PROVERBIO, A. M. Why do we laugh at misfortunes? An electrophysiological exploration of comic situation processing. Neuropsychologia, 61, 2014.

MANNING, Susan. Feminism, Utopianism, & the Incompleted Dialogue of Modernism. Ausdruckstanz, edited by Gunhild Oberzaucher-Schüller et al. Friedrich Noetzel Verlag, 1992.

MARKESSINIS, A. Historia de la danza desde sus Orígenes. Madrid: L. D. Esteban Sanz, 1984.

MAROCCO, Inês Alcaraz. A Dimensão Espetacular do Gestual Gaúcho do Rio Grande do Sul. ILINX - Revista do LUME 1.1, 2012.

MARTIN, Roxane. *La Féeerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*. Diss. Paris 8, 2003.

MARTINS, Leda Maria. *Gestures of Memory, Transplanting Black African Networks*. In: MCQUIRK, Bernard & OLIVEIRA, Solange R. (eds.) *Brazil and the Discovery of America: Narrative, Fiction and History*. England: Edwin Mellen Press, 1995.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Editora Cobogó, 2000.

MARSHALL, Jonathan W. *The Neurological Theatre of Hysterioepilepsy*. In: *Performing Neurology*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELO, C. F. de; COSTA, M. R. de M. *Os Conteúdos da Cultura Corporal do Movimento Ministrados nas Aulas de Educação Física Escolar*. *Revista Cocar*, [S. l.], v. 3, n. 5, 2011.

MENDONÇA, Gabriel Coelho. *Quando o chão não basta - reflexões sobre a virtuose acrobática em uma criação aérea circense*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

MENIL, F. de. *Histoire de la danse a travers les ages*. Paris: Alcide Picard & Kaan Ed, 1905.

MERIDA, Fernanda, NISTA-PICCOLO, Vilma Lení & MERIDA, Marcos. *Redescobrimdo a ginástica acrobática*. *Revista Movimento*, 14.2. Porto Alegre: 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

MERLEAU-PONTY, M. Phenomenology of Perception. London and New York: Routledge, 2012.

MEYERHOLD, V. Relação sobre o sistema e os métodos de interpretação no Instituto de História das Artes de Leningrado, 192. In: MALCOVATI, Fausto. Milano: Feltrinelli, 1997.

MEYERHOLD, V. Meyerhold on Theatre. United Kingdom: Methuen Drama, 1998.

MICHAUD, Philippe-Alain. Aby Warburg & the Image in Motion, translated by Sophie Hawkes. Foreword Georges Didi-Huberman. Zone, 2004.

MINVALEEV, Rinad S. et al. Headstand (Sirshasana) does not increase the blood flow to the brain. The Journal of Alternative and Complementary Medicine 25.8, 2019.

MOLINA, Alonso de. Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana. Mexico City: Editorial Porrúa, 1977, p. 63; SIMÉON, Rémi. Diccionario de la lengua nahuatl o mexicana. Mexico City: Siglo Veintiuno, 1997.

MONTGOMERY, John & Norman Wisdom. Comedy Films 1894–1954. Routledge, 2022.

MONYEH, P. M. Dance and National Development. Perspectives in Nigeria Dance Studies. Ibadan: Caltop publications, 2007.

MOORE, K. L.; DALEY II, A. F. Anatomia orientada para a clínica. 7ª. edição. Guanabara Koogan. Rio de Janeiro, 2014.

MOREIRA, Cleide Maria Pessoa. A vida é uma acrobacia? Maringá: Programa de desenvolvimento educacional, 2008.

MORELOS, Ronaldo. Trance forms: a theory of performed states of consciousness. Melbourne: University of Melbourne, 2004.

MORRIS, Wesley. The acrobatic artwork that pretty much sums up 2017. New York Times, 2017.

MUNIZ, Mariana. La improvisación como espectáculo: principales experiências y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador em la segunda mitad del siglo XX. Tesis (Doctorado em Historia, Teoría e Práctica del Teatro). Madrid: Universidad de Alcalá, 2004.

N-UE, Uebari Samuel. Geography, environment and inter-ethnic interactions between the ogoni and their southern neighbours in historical perspective. SADI International Journal of Social Sciences and Humanities. Volume 7, Number 3, 2020.

NAIDU, S. T. Postural inversion in yoga and its effects on cardiovascular parameters. Monograph (Specialization in Cardiology) - Faculty of Medicine, Clinical Medicine Department - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

NEGINSKY, Rosina. Salome: the image of a woman who never was. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

NETTO, Marinilse; PERASSI, Richard; FIALHO, Francisco Antonio Pereira. Estudos semióticos: análise perceptiva e a terceiridade peirceana na obra “Jogos Infantis” de Pieter Bruegel. Projética, Londrina, v.4, n.1, 2013.

NEWTON, ISAAC. The Principia. A new translation by I.B. Cohen and A. Whitman. University of California press: Berkeley, 1999.

NGAAGE, Barine Saana. Ogoni dances, masquerades and worldview. In: DEVY, G. N., DAVIS, G. V., CHAKRAVARTY, K. K. Performing Identities: Celebrating Indigeneity in the Arts. New Delhi: Routledge, 2015.

NIAU, Des. The History of the Devils of Loudun: The Alleged Possession of the Ursuline Nuns, and the Trial and Execution of Urbain Grandier, Told by an Eye-witness. Private printing, Edinburgh, 1887.

NISTA-PICCOLO, V. L., MOREIRA, W. W. A corporeidade e a criatividade na educação infantil. In: Corpo em movimento na educação infantil. São Paulo: Cortez, 2012.

NÓBREGA, T. P. Para uma teoria da corporeidade: um diálogo com Merleau-Ponty e o pensamento complexo. 1999. Tese (Doutorado Em Educação) – Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, São Paulo, 1999.

NORBERG, Ulrica & LUNDBERG, Andreas. Hatha Yoga: The Body's Path to Balance, Focus, and Strength. Skyhorse Publishing. 2008.

ODUNZE, Josephine Awele. Semiotics of Indigenous Anioma Dances of Southern Nigeria. In: International Journal of Current Research in the Humanities, No. 25. Department of Communication Studies, Faculty of Arts, College of Humanities and Legal Studies University of Cape Coast, Ghana, 2021.

O'LOUGHLIN, A. A door for creativity - art and competition in parkour. Theatre, Dance and Performance Training, 3 (2), 2012.

OMOERA, Osakue S. Reinventing Igbabonelimhin: An icono-cultural emblem of the Esan. Journal of the Nigerian Association for Semiotic Studies 2, 2011.

OMOERA, Osakue S. & ALUEDE, Charles O. Extra-theatrical functions of Igbabonelimhin music and dance of the Esan. Technical theatre and the performing arts in Nigeria: Celebrating Olateju Wasee Kareem, 2011.

OMOERA, Osakue Stevenson & OSEGHAE, Francis. An emic exploration of the Igbabonelimhin dance-theatre of the Esan of Edo State, Nigeria" Contemporary discourses on media and theatre arts studies in Nigeria: Special 9, 2012.

O'NEILL, Roma M.G. Sisley. Spirit Possession and Healing Rites in a Balinese Village. Department of Indian Studies, Department of Indonesian and Malayan Studies. Melbourne: University of Melbourne, 1978.

ORLANDI, Eni. Parkour: corpo e espaço reescrevem o sujeito. Língua e instrumentos linguísticos 1.34, 2014.

OROZCO, Lourdes. Never Work with Children and Animals: Risk, mistake and the real in performance. *Performance Research*, 15.2, 2010.

ORTOLANI, Benito. *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Leiden: 1990.

ORTUZAR, J. Parkour or l'art du déplacement: A Kinetic Urban Utopia. *The Drama Review*, 53 (3), 2009.

OSUMARE, Halifu. Global breakdancing and the intercultural body. *Dance Research Journal* 34.2, 2002.

PACHECO, Jose Fernando, WHITNEY, Bret M. & GONZAGA, Luiz P. A new genus and species of furnariid (Aves: Furnariidae) from the cocoa-growing region of southeastern Bahia, Brazil. *Wilson Bulletin* 108.3, 1996.

PAGNOL apud LEPROHON, Pierre. *Histoire du Cinéma Muet. Vie et mort du Cinématographe (1895 - 1930)*. Paris: D'Aujourd'hui, 1961.

PARRIS, Simon. *Opera Australia: Metamorphosis review*. 2018.

PASCARL, E. *The Form, content and meaning of dance in Esan land*. BA Project, Department of Theatre Arts and Mass Communication, University of Benin, Benin City, Edo State, Nigeria, 1999.

PASQUA, Livia de Paula Machado. *Competições de Capoeira: a faceta esportiva da arte brasileira e a presença do elemento acrobático no jogo*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

PASSERON, Renne. *Da estética à poiética*. Porto Alegre: *Revista de Artes Visuais*, 8(15), 1997.

PATERSON, K. & HUGHES, B. Disability studies and phenomenology: the carnal politics of everyday life. *Disability and Society*, 14.5, 1999.

PASTINHA, Vicente Ferreira. A Capoeira Angola. Salvador: Gráfica Loreto, 1964.

PAULA, Kirsten. A flower of the martial arts: the Randai folk theatre of Minangkabau in West Sumatra. *Journal of Asian Martial Arts* 6:4, 1997.

PAVIS, Patrice. A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas. Trad. Nanci Fernandes. Editora Perspectiva. São Paulo, 2010.

PAXTON, S. Esquisse de techniques intérieures. *Nouvelles de danse* 38/39. Bruxelas: Contredanse, 1999.

PAXTON, Steve Paxton. Gravity. (1st ed). Brussels: Contradance, 2018.

PEACOCK, Louise. Conflict and slapstick in Commedia dell'Arte – The double act of Pantalone and Arlecchino. *Comedy Studies* 4, n. 1, 2013.

PEARL, Amy. Nederlands Dans Theater – I wonder where the dreams I don't remember go – livestream from The Hague. *Crítica. DanceTabs* (on-line), 2020.

PEIGNIST, Myriam. Histoire anthropologique des danses acrobatiques. In: *Corps*, n. 7, 2009.

PELINSKI, Ramón. Corporeidad y experiencia musical. In: *Trans. Revista Transcultural de Música. Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, Espanha.* n. 9, dezembro, 2005.

PITTOZZI, Enrico. Corpo/Corporeità. (Manuscrito, s/d). In: DE MARINIS, Marinis. *Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar. Revista Brasileira de Estudos da Presença*, n. 2, 2012, p. 47.

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.

POLAK, Y. N. S. O corpo como mediador da relação homem/mundo. *Texto & Contexto em Enfermagem*, 6.3, 1997.

PONZIO, Ana Francisca. Deborah Colker traz 'Rota' a SP. Folha de São Paulo, 1997.

PORPINO, Karenine de Oliveira. Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética. Natal: EDUFRN, 2018.

POSTAL, Ricardo. A Commedia dell'arte e seus influxos. Kalíope, São Paulo, ano 7, n. 13, 2011.

POZZO, T. & STUDENY, C. Théorie et pratique des sports acrobatiques. Paris, Ed. Vigot, 1987.

PRADIER, Jean-Marie. Towards a biological theory of the body in performance. In: New Theatre Quarterly. Volume VI, número 21, 1990.

PRADIER, Jean Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. In: Internationale de l'Imaginaire, nouvelle série 5, 1996.

PRADIER, Jean Marie. Etnocenologia: a carne do espírito. Repertório, teatro e dança. Ano 1, n.1. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1998.

PRADIER, Jean- Marie. Etnocenologia. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. In: Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

PRONKO, Leonard. Learning kabuki: the training program of the National Theatre of Japan. Educational Theatre Journal 23:4, 1971.

PUIG, Andrés A. F. El nahualismo y su expresión en la región de Chalco Amecameca. Mexico City: Master's thesis, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1969.

PUTRI, LG. Saraswati. The revival of Sang Hyang Dedari dance: a phenomenological approach to social-ecological reconstruction in Bali. ASEAN Journal of Community Engagement, volume 1, number 1, 2017.

QIFENG, Fu. Chinese Acrobatics Through The Ages. Foreign Languages Press: Beijing, 1985.

RAÚL, León Mendoza. El suelo que pisamos. V Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2022. RE/DES Conectar. Congresos de la Universitat Politècnica de València, 2022.

RAZZAKOV, F. Samy Dobry Kloun: Iuri Nikúlin i drugie. Èskmo: Moskva, 2012.

RIBEIRO, A. Corpo a Corpo. Possibilidades e limites da crítica. Lisboa: Cosmos., 1997.

RICHER, Paul Marie Louis Pierre. Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie, ou Grande hystérie. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1881.

RILEY, JO. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

RIPELLINO, Angelo Maria. Os triunfos da biomecânica. In: O truque e a alma. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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

ROHTER, Larry. For a Brazilian Choreographer, Dance as an Obstacle Course. The New York Times, 2009.

ROMANO, Lúcia. O teatro do corpo manifesto: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROSE, Tricia. Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Hanover, NH, Wesleyan University Press, 1994.

ROY, Sanjoy. Step-by-step guide to dance: Deborah Colker. The Guardian, 2010.

RUDLIN, J. Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook. London: Routledge, 1994.

RUSHAN, Qi. Qi Rushan quanji (Collected Works of Qi Rushan). Vol. 10: 6094. Taibei, 1979.

SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

SANTANA, Ivani. Dança com mediação tecnológica: Uma poética inevitavelmente compartilhada. In: Dança sob o signo do múltiplo (st^o ed). Estação das letras e cores. São Paulo, SP, 2020.

SANTOS, Carlos Eduardo Alves Duarte. Os palhaços soviéticos e o teatro russo de vanguarda: diálogos e desdobramentos. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, 2016.

SANTURBANO, Pablo. Evolução e movimentação humana: Evolução do raciocínio evolutivo na saúde e no movimento. Volume 1 (2nd ed.). Edição de Autor. São Paulo, SP, 2022.

SARCONE, Gianni A. & WAEBER, Marie-Jo. Curiopticals: Amazing Optical Illusions. Carlton Books, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. L'invention de La théâtralité. In: Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement. Paris: Circé, 2000.

SCALA, Flaminio. A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte. Organização de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SCALARI, Rodrigo. L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale. Dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier. Thèse (Doctorat en Études théâtrales) – Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2021.

SCALARI, Rodrigo. A criança como modelo na pedagogia do Clown: em Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. Revista Urdimento. Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

SCHECHNER, Richard. Performance Studies: an introduction. 3d edition. Routledge: New York, 2013.

SCHELE, Linda. Speculations from an Epigrapher on Things Archaeological in the Acropolis at Copán. Copán Note 80. Honduras: Copán Mosaics Project and the Instituto Hondureño de Antropología e Historia, 1990.

SCHILLER, F. A educação estética do homem numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SERRES, M. Variations sur le corps. Paris, Le Pommier, 2002.

SHI, Ruidong, et al. A CPG-based control method for the rolling locomotion of a desert spider. 2016 IEEE Workshop on Advanced Robotics and its Social Impacts (ARSO). IEEE, 2016.

SIBONY, Daniel. Le Corps et sa danse. Col. Essais. Paris, Seuil, 1995

SILVA, Ana Márcia. Entre o corpo e as práticas corporais. Rev. ARQUIVOS em MOVIMENTO, Rio de Janeiro, Edição Especial, v.10, n.1, 2014.

SILVA, Ermínia. Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo, Editora Altana, 2007.

SILVA, Eusébio Lôbo da. O corpo na capoeira, volume 4. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

SIVIERO, Maria Vitória Laurindo. Os discursos do corpo. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, 2022.

SLOTERDIJK, P. You must change your life. Cambridge: Polity Press, 2013.

SMITH, Imogen Sara. Buster Keaton: The Persistence of Comedy. Chicago: Gambit Publishing, 2008.

SNOWDEN Jr, Frank M. Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience. The Belknap Press of Harvard University Press, 1970.

SOARES, C. L. Imagens da Educação no Corpo: Estudo a partir da ginástica francesa no século XIX. 2 ed. Campinas: Autores Associados, 2002.

SOARES, Marisa Ribeiro. Le clown, un être du contraire: une trajectoire en formation. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III; Universidade estadual de Campinas (Brésil), 2019.

SOARES, Marta Genu, KANECO, Glaucia Lobato & GLEYSE, Jacques. Do porto ao palco, um estudo dos conceitos de corporeidade e corporalidade. Dilectiké 3.2, 2015.

SOBREIRA, Vickele, NISTA-PICCOLO, Vilma Lení & MOREIRA, Wagner Wey. Do corpo à corporeidade: uma possibilidade educativa. Cad. Pes., São Luís, v. 23, n. 3, 2016.

SOKEL, Walter. The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century Literature. Stanford: Stanford University Press, 1959.

SOLOMON, Matthew (ed.). Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the Moon. Albany: State University of New York Press, 1930.

SOUD, M. Les danses sacrées. Paris VI, 1963.

SOUISSI, Meriem. Toucher aux limites du corps. Temps libre, 2014.

SOUSA, Natália Gonçalves. O break dance no Brasil e na França: uma proposta de definição e tradução de seus principais elementos. Brasília: Universidade de Brasília, 2017.

STAMATIOU, Evi. Joan Littlewood and Ariane Mnouchkine against the Canon: Developing the Actors' Social Representations through Clowning. Theatre, Dance and Performance Training 13 (4), 2022.

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

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

STAROBINSKI, Jean. Portrait de l'artiste en saltimbanque. Paris: Flammarion "Champs", 1983.

TAYLOR, J., TAYLOR, Eric, WITT, Jessica K. & SUGOVIC, Mila. When walls are no longer barriers: Perception of wall height in parkour. Perception 40.6, 2011.

STEILL, C. A. Prefácio. In: CSORDAS, T. Corpo, significado, cura. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

STEWART, Pamela J.; STRATHERN, Andrew J. Personhood - Embodiment and Personhood. In: MASCIA-LEES, Frances E. (Org). A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.

STRAUS, E. W. The upright posture. The Psychiatric Quarterly, 26 (1-4), 1952.

STRESSER-PÉAN, Guy. Le soleil-Dieu et le Christ: La christianisation des Indiens du Mexique. Collection Recherches Amériques latines. Paris, L'Harmattan, 2005, p. 296.

TABANI, Marc. The Carnival of Custom: Land Dives, Millenarian Parades and Other Spectacular Ritualizations in Vanuatu. Oceania Vol. 80, 2013.

TAUBE, Karl A. The symbolism of jade in classic maya religion. Ancient Mesoamerica, 16(1). Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

TONI, Plínio Marco de; SALVO, Caroline Guisantes de; MARINS, Marcos César; WEBER, Lidia Natalia Dobrianskyj. Etologia humana: o exemplo do apego. Psico-USF, v. 9, n. 1, 2004.

TORRES, Tallyta Gabriella de Oliveira & DANTAS, Renata Aparecida Elias. Artes circenses: acrobacia coletiva como conteúdo da educação física escolar. *Universitas: Ciências da saúde* 15.1, 2017.

TOVAR, Yaeko Ramírez. I wonder where the dreams I don't remember go, de Yoann Bourgeois. Reseña de puesta en escena. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 12.19, 2021.

TOWSEN, John. H. *Clowns*. New York: Hawthorn, 1976.

TRIGO, Clara. Poetics of Instability at the Get[IN]Gravity Interactive VideoInstallation. In 2022 Third International Conference on Digital Creation in Arts, Media and Technology (ARTeFACTo), 2022.

TRIGO, Clara; VEIGA, Pedro Alves da & SANTANA, Ivani. Poetics of Instability: Subversion of Gravity through Digital Performative Art. *Proceedings of the 11th International Conference on Digital and Interactive Arts*. 2023.

TRONCOSO, M. Rizoma Circense: indagaciones / divagaciones / deformaciones / devenires. *Revista Hiedra*, 2019.

TUCUNDUVA, B. B. P. & BORTOLETO, M. A. C. A multiplicidade conceitual da acrobacia: arte, esporte e entretenimento. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, 39(2), 2017.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. São Paulo: Vozes, 1974.

VARLEY, Julia. Um verdadeiro casamento de opostos. *Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, 1.22, 2020.

VIGANÒ, Antonio. *Nasi Rossi il clown tra circo e teatro*. Italia, Montepulciano: Del Grifo, 1985.

VIGOUROUX, Auguste & JUQUELIER, Paul. *La contagion mentale*. Octave Doin, 1905.

VILELA, Soraia. O "Nó" de Deborah Colker. Entrevista com Deborah Colker. Revista DW-World, 2005.

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

WANG-NGAI, Siu & LOVRICK, Peter. Chinese opera: the actor's craft. Hong Kong University Press, 2013.

WEITLANER, Roberto J. Relatos, mitos y leyendas de la Chinantla. Serie Antropología Social 53. Mexico City: Instituto Nacional Indigenista, 1977.

WICHMANN, Elizabeth. Listening to theatre: the aural dimension of Beijing opera. University of Hawaii Press, 1991.

WILD, H. La Danse dans l'Égypte ancienne, les documents figurés. Direction des musées de France, Positions des thèses: Louvre, 1956.

WU, Hong-lin & CHENG, Shang. An explanation of behavioral geography in famous mountain research: taking North Yandang Mountain as a case. Geographical Research, 25 (6), 2006.

WUO, Ana E. Clown: "desforma", rito de iniciação e passagem. Doutorado em Artes da Cena, UNICAMP, Campinas, 2016.

WUO, Ana Elvira. Rito de passagem ao território da comicidade: elucidaciones simbólicas à iniciação clownesca. Moringa 9.2, 2018.

XIANG, Yunlin. Can the Conventions of Indigenous Kunqu Opera Training be Useful for the Contemporary Actor?. Diss. Goldsmiths, University of London, 2020.

YAO, Hai-Hsing. The use of martial-acrobatic arts in the training and performance of Peking Opera. (Volumes I and II). Thesis, University of Minnesota, 1990.

YIP, Man-Fung. *Martial Arts Cinema and Hong Kong Modernity*. Hong Kong University Press, 2017.

ZARILLI, Phillip. *Kathakali dance drama: where gods and demons come to play*. London: Routledge, 2000.

ZÚÑIGA, Katherine Bastias. *Híbrido. Sentires corporales e instalativos. Ensayo Crítico*. Escuela de Artes Visuales. Universidad Finis Terrae, 2022.

ZÚÑIGA, Lucas Vergara. *Multifocalidad circense: un circo expandido en Les Grands Fantômes de Yoann Bourgeois*. Diss. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2023.

박종현. 물리학적 관점에서본 요안 부르주아 (Yoann Bourgeois) 의안무 특성 연구: 뉴턴의 운동 법칙을 중심으로 [Um estudo sobre as características da coreografia de Yoann Bourgeois, vistas a partir de perspectivas físicas: com foco na Lei do Movimento de Isaac Newton]. *Official Journal of Korean Society of Dance Science* 40.1, 2023.

V. APÊNDICES

Nestes apêndices, reflito conclusivamente sobre as discussões levantadas, focando em como uma dramaturgia da gravidade nasce a partir de uma teatralidade acrobática composta por corporeidades invertidas. As referências apresentam os referenciais bibliográficos, midiáticos e jornalísticos presentes ao longo do trabalho. Os apêndices apresentam dados e informações de suporte referentes ao trabalho. No subcapítulo “Dicionário de movimentos acrobáticos”, contém uma base descritiva e visual para os movimentos citados ao longo do trabalho. Os 33 movimentos aqui incluídos também configuram uma exposição de uma parte do repertório utilizado na minha prática de treinamento, de criação artística e de atividade pedagógica. Os movimentos estão representados através de uma descrição, imagens em etapas que retratam o sequenciamento e um link de acesso para o vídeo expositivo que possibilita uma visualização do elemento em movimento.

No subcapítulo “Tabelas de movimentos de inversão das obras” apresenta as referências dos movimentos das obras cênicas mencionadas no capítulo 3. As tabelas apresentam o exato tempo em que a inversão do corpo é visualizada, facilitada devido ao link de acesso de cada filme nas notas de rodapé, pois indica-se assistir os vídeos para melhor compreensão visual do conteúdo textual descritivo da tabela e imagético contido no corpo da tese. Em algumas outras tabelas, ainda é incluído, se necessário, os anos das obras, organizados em ordem cronológica de lançamento; os nomes dos filmes em seu título original em inglês e sua respectiva duração, utilizando a simbologia de minutos com uma apóstrofe (') e segundos através de duas ("); a justificativa dramática da ação acrobática e o movimento executado. Em relação a este último, algumas lacunas foram deixadas propositalmente pois os elementos acrobáticos nem sempre contém uma nomenclatura definitiva, pois pode indicar apenas uma passagem pela posição invertida; ou o movimento não se encaixa em uma classificação específica.

No subcapítulo “Entrevistas”, apresento a transcrição das entrevistas realizadas alguns dos artistas cênicos das obras de referência da tese. Os depoimentos incluem os relatos de Yoann e Marie Bourgeois, diretores de *I wonder Where the Dreams I don't remember go*, denominada “O Circo é a arte da demonstração, a Dança é a arte da apresentação e o Teatro é a arte da representação”; de Felipe Pacheco, ator da companhia Frantic Assembly e protagonista do espetáculo *Metamorphosis*, intitulada “O Teatro Físico nos dá a possibilidade de contar qualquer história, para qualquer audiência, em qualquer lugar do mundo”; e Zeca Padilha, artista circense do espetáculo “OVO” do Cirque du Soleil, nomeado “Desmanchar o técnico para ganhar o artístico”. Os títulos das entrevistas são baseados em falas dos entrevistados.

Por fim, o subcapítulo “Composições imagéticas de mundos invertidos” apresentam imagens oriundas de experiências que tive em museus que contém salas com cenários invertidos, que transformam o mundo cotidiano em um universo fantástico a partir da exploração do conceito de inversão. Os registros são de museus como o *Big Fun Museum* e o *Paradox Museum* em Barcelona (Espanha); o *The Upside Down Museum*, em Amsterdã (Países Baixos); o *Musée de l'illusion*, em Bruxelas (Bélgica); a *Upside Down House*, no Westfield White City, Londres (Reino Unido); o *Quirky Quarter*, em Liverpool (Reino Unido); o *Musée de l'illusion* em Lyon (França); o *Studio of Wonders* em Berlim (Alemanha) e o *Wow Museum*, em Zurique (Suíça).

5.1. DICIONÁRIO DE MOVIMENTOS ACROBÁTICOS⁹⁸³

Uma aplicação notável envolveu Guilherme Conrad, um pesquisador visitante do Brasil, que aproveitou as capacidades do traje Xsens para documentar uma biblioteca abrangente de movimentos acrobáticos para sua pesquisa. Dada a natureza dinâmica dos movimentos, abrangendo giros, cambalhotas, saltos e cambalhotas, o sistema de captura de movimento precisava capturar de forma confiável movimentos precisos com rotação e elevação rápidas. O traje Xsens se destacou nessas circunstâncias exigentes, provando ser a opção mais confiável para movimentos tão intensos, exigindo recalibração mínima ao longo de várias horas de atividade⁹⁸⁴.



Captação de movimento de um salto mortal para trás. Fonte: acervo pessoal.

A proposta deste dicionário de movimentos acrobáticos elementares é servir de base descritiva e visual para os movimentos citados ao longo do trabalho. Esta proposta não é, de qualquer forma, estrita e fechada, pois os movimentos aqui podem ter diferentes nomenclaturas, processos pedagógicos e formatos corporais (principalmente em uma criação artística). Os 33 movimentos aqui incluídos também configuram uma exposição de uma parte do repertório utilizado na minha prática de treinamento, de criação artística e de atividade pedagógica. Os

⁹⁸³ Dicionário em movimento disponível em:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLUWWgPZuum7C90JXJQN-Qha7oh3ebdz_U

⁹⁸⁴ BISIG, Daniel; DELAHUNTA, Scott; GIBSON, Ruth & MASTERS, Alex. Motion capture as meeting point: seeding collaboration from the bottom-up. Coventry University: Report on the Cross-Centre Motion Capture Lab, 2024, p. 5.

movimentos estão representados através de uma descrição, imagens em etapas que retratam o sequenciamento e um link de acesso para o vídeo expositivo que possibilita uma visualização do elemento em movimento.

Para otimizar a visualização, alguns movimentos são apresentados de lado (perfil), enquanto outros são vistos de frente (frontal). Movimentos dinâmicos têm o total de 27 movimentos, com a grande maioria (22) de enrolamentos; as posições acrobáticas estáticas são constituídas de 6 paradas. Duas captações não são incluídas aqui: a sequência de dois rolamentos para frente e dois rolamentos para trás, visto que séries podem ser constituídas por elementos e números variáveis e à vontade do praticante. A nomenclatura dos movimentos foi retirada, em sua maioria, do vocabulário ginástico, pela minha familiaridade. Alguns movimentos, como o “samurai”, foram retirados de contextos específicos, como o sistema de treinamento “As técnicas corporais do gaúcho e sua relação com a performance do ator-bailarino”; outros, como o “espião”, foram dados por mim devido a um aspecto figurativo que estas corporeidades aludem.

Os movimentos foram captados e digitalizados através do sistema de captura de movimento *Xsens Movella*. A *Xsens Technologies B.V.* é uma fornecedora de produtos de captura de movimento 3D e sensores inerciais baseados na tecnologia de sistemas microeletromecânicos em miniatura. A captação ocorreu no dia 30 de novembro de 2023, durante o *Cross-Centre Motion Capture Lab* (Laboratório de Captura de Movimento entre Centros), no *Performance Studio* do *Centre for Dance Research, Institute for Creative Cultures* (ICC), da Coventry University.

Realizado entre os dias 27 e 30 de novembro de 2023, este laboratório foi criado para explorar conexões em um espectro de pesquisa de arte-ciência-engenharia focada em movimento e gesto. Durante os quatro dias de laboratório, um pequeno número de equipes de pesquisa de vários centros de pesquisa da Coventry University experimentou os sistemas de captura de movimento disponíveis no ICC. O objetivo do laboratório era trocar e discutir diferentes objetivos e metodologias de pesquisa entre disciplinas para fazer pontes para possíveis colaborações futuras. Os centros de pesquisa incluíam o *Centre for Dance Research* (Centro de Pesquisa em Dança, C-DaRE), *Future Transport and Cities* (Transporte e Cidades do Futuro, FTC), *Computational Science and Mathematical Modelling* (Ciência Computacional e Modelagem Matemática, CSMM) e *Physical Activity, Sport and Exercise Sciences* (Ciências da Atividade Física, Esporte e Exercício, PASES).

O que torna a tecnologia de captura de movimento única é que ela é usada em pesquisas de movimento artísticas e científicas. Isso requer um nível básico de conhecimento técnico

sobre como configurar, calibrar e executar os sistemas. O laboratório foi concebido como uma troca com pesquisadores da Coventry University de outros campos que também usam captura de movimento. O objetivo consistia reunir pesquisadores de diferentes centros/disciplinas que usam captura de movimento em suas pesquisas, compartilhando em alguns dias juntos várias sessões de gravação e análise conforme projetado e conduzido pelos campos separados envolvidos, fazendo pontes para uma possível colaboração futura entre centros.

O laboratório foi agendado de 26 a 30 de novembro de 2023 e compreendeu oito sessões de captura de movimento de meio dia, com cada sessão dedicada a uma equipe de pesquisa ou pesquisador participante. O tempo foi alocado no início de cada sessão para apresentar seu interesse de pesquisa; isso foi seguido pela realização de gravações de captura de movimento e uma discussão final para refletir e identificar possíveis acompanhamentos. O laboratório foi deliberadamente organizado para ser informal com uma política de portas abertas encorajando a participação de observadores. Vários insights foram alcançados, por exemplo, por meio da descoberta de novas soluções tecnológicas e do entendimento de que movimentadores/artistas qualificados poderiam contribuir para melhores dados de treinamento. Um pesquisador de ciência da computação descobriu, por exemplo, que pesquisas iniciais relacionadas ao seu estudo vinham do campo da dança e da tecnologia.

Ter muitos sistemas de captura de movimento diferentes em um só lugar e hora é muito incomum. Desta forma, despertou meu interesse em testar e avaliar esses diferentes sistemas para possível uso em minha pesquisa. Eu nunca tive acesso a esses sistemas antes ou não tinha o conhecimento técnico para usá-los. Meu objetivo foi, portanto, capturar e registrar alguns movimentos acrobáticos elementares, reunidos em uma espécie de “dicionário”. De antemão, previ que teria dificuldade na captação, devido algumas características dinâmicas inerentes dos movimentos, que abrangem giros, rolos e saltos. Estas incluíam problemáticas em termos de espaço, que utilizavam muito o nível baixo (chão), como os rolinhos, e o nível alto (ar), como os saltos; em termos de tempo, onde alguns movimentos são de execução muito rápida; de eixos do corpo, onde alguns movimentos apresentavam muitos giros em torno dos mesmos; e de cuidado com os sensores inerciais anexados ao corpo, que se deslocavam com facilidade devido a velocidade dos movimentos ou eram pressionados em determinadas posições que alternavam apoios do corpo. Os movimentos acrobáticos, portanto, além de testar os limites do meu corpo, desafiou os limites da máquina e da tecnologia.

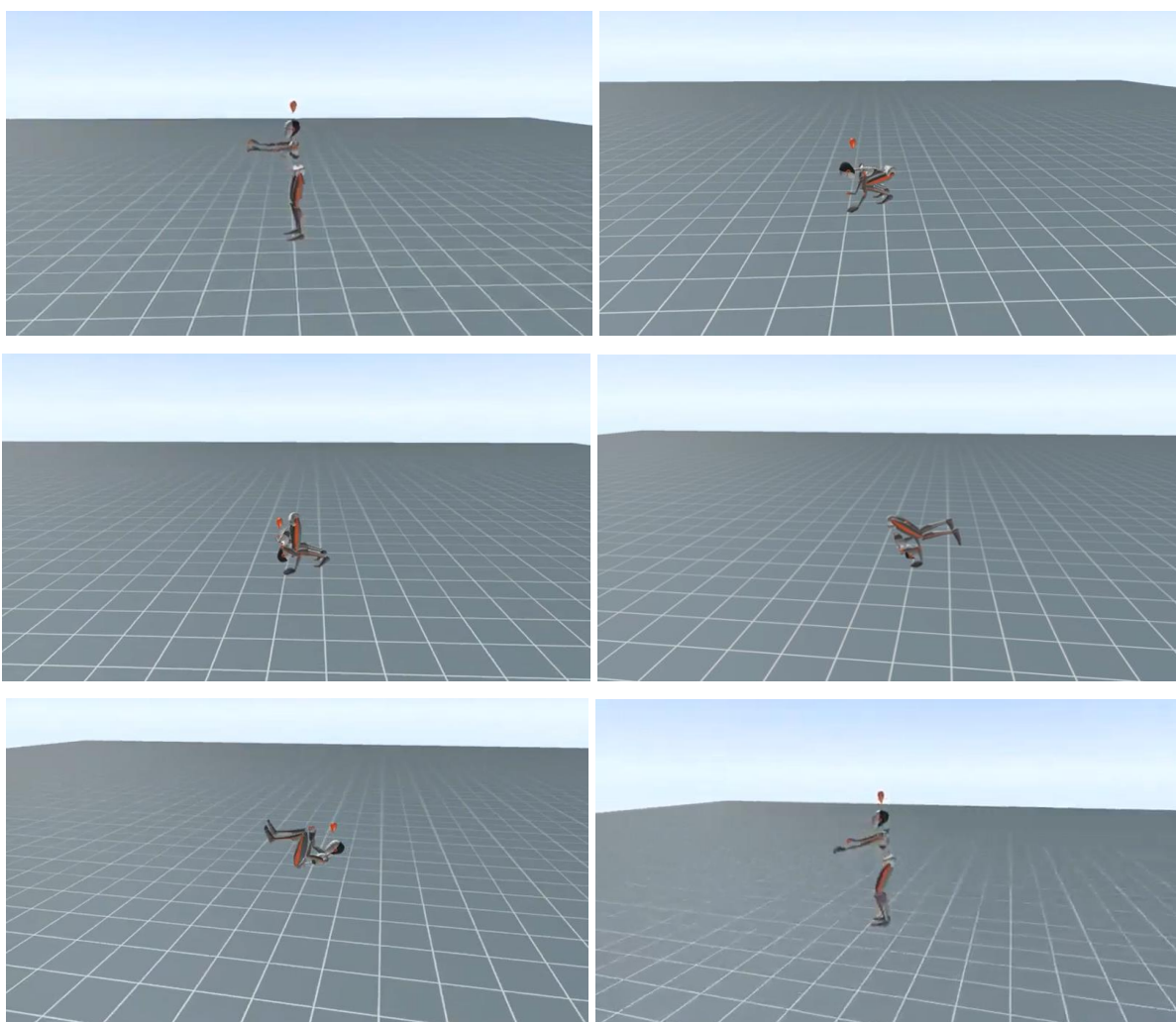
Eu testei todos os três sistemas de captura de movimento disponíveis, que incluíam o *Perception Neuron Studio*, *Rokoko Smartsuit* e *Xsens Link*. Os dois primeiros sistemas de captação apresentavam uma maior frequência de inconstâncias, distorções e falhas na captação

dos movimentos. O terceiro traje, o *Xsens Link*, se mostrou o melhor dos três por se adaptar melhor às circunstâncias exigentes da prática acrobática. Além de sua precisão minuciosa e dados de captura de movimento de alta resolução, ele provou ser a opção mais confiável para estes movimentos tão intensos ao manter a estabilização e exigir recalibração mínima ao longo de várias horas de atividade. A captação foi feita pelo atencioso auxílio de Alex Masters, pesquisador do Centro de Pesquisa em Culturas Pós-digitais da Coventry University.

A infinidade de feeds de dados fornecidos pelo traje pode ser integrado a uma ampla variedade de *plug-ins* com outros equipamentos de captura de dados, como monitores de frequência cardíaca de fornecedores terceirizados, onde mudanças mínimas na posição do corpo e sinais vitais podem ser sincronizadas para análise e comparação mais profundas. O *Xsens* foi testado com transmissão ao vivo no *Unreal* por meio de um *plug-in (Livelink)* que tornou possível a minha animação em formato de um personagem em tempo real. No entanto, qualquer leve folga nos sensores impactava rapidamente a sensibilidade do traje, levando a uma postura e articulação comprometidas do avatar, diminuindo assim a precisão anatômica. A tecnologia de captura de movimento funcionou como um ponto de encontro valioso quando há o conhecimento necessário para executar os sistemas e a disposição para compartilhar tanto o kit quanto a experiência.

5.1.1. Rolamento para frente grupado⁹⁸⁵

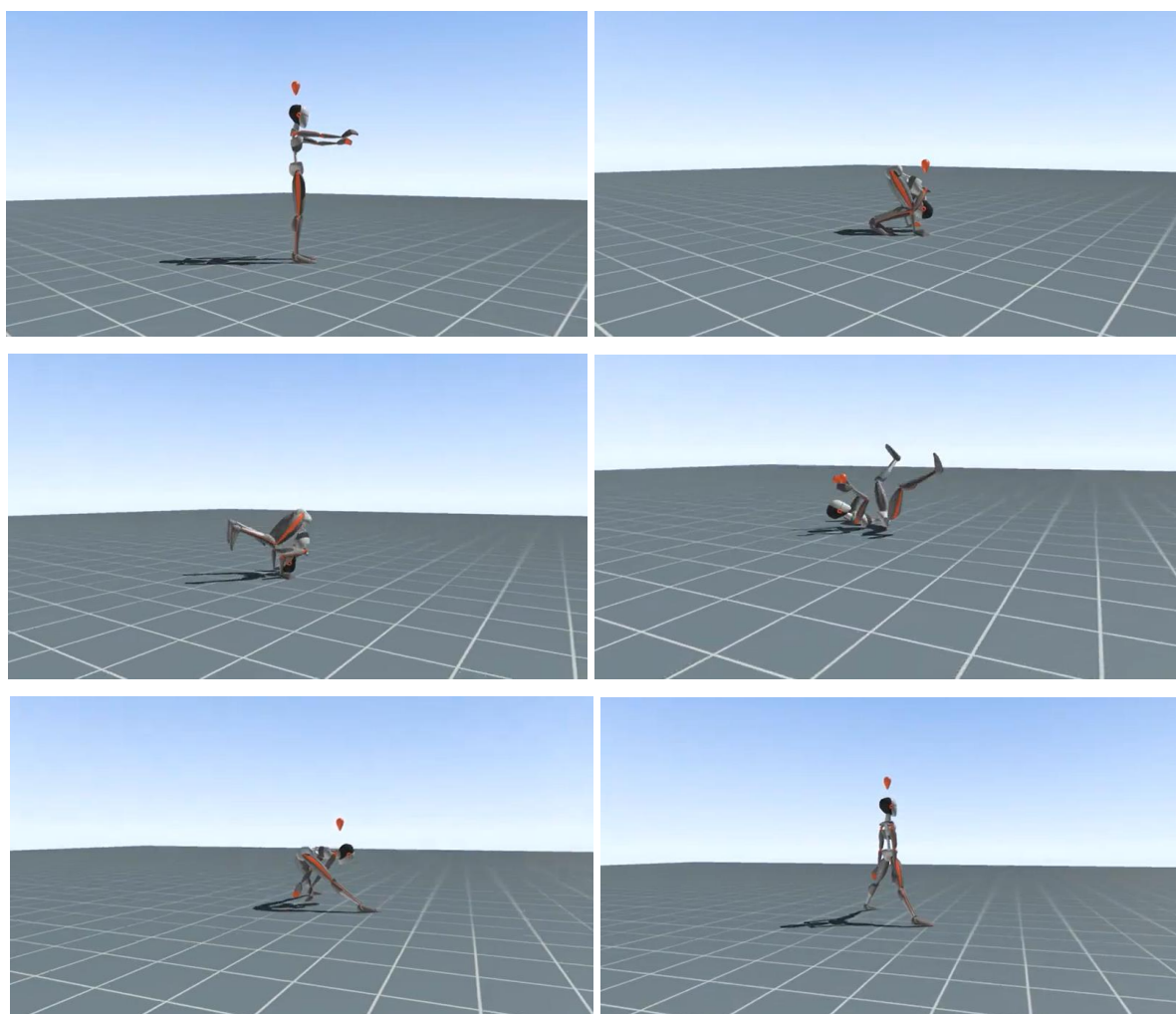
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, apoiar as mãos espalmadas no solo à frente do corpo, mãos à largura dos ombros, cotovelos flexionados, dedos voltados para frente, flexionar a cabeça à frente, encostando o queixo no peito e, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para frente sobre as costas em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para frente no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação dos braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



⁹⁸⁵ <https://youtu.be/e4z9J6t-qMI>

5.1.2. Rolamento para frente afastado⁹⁸⁶

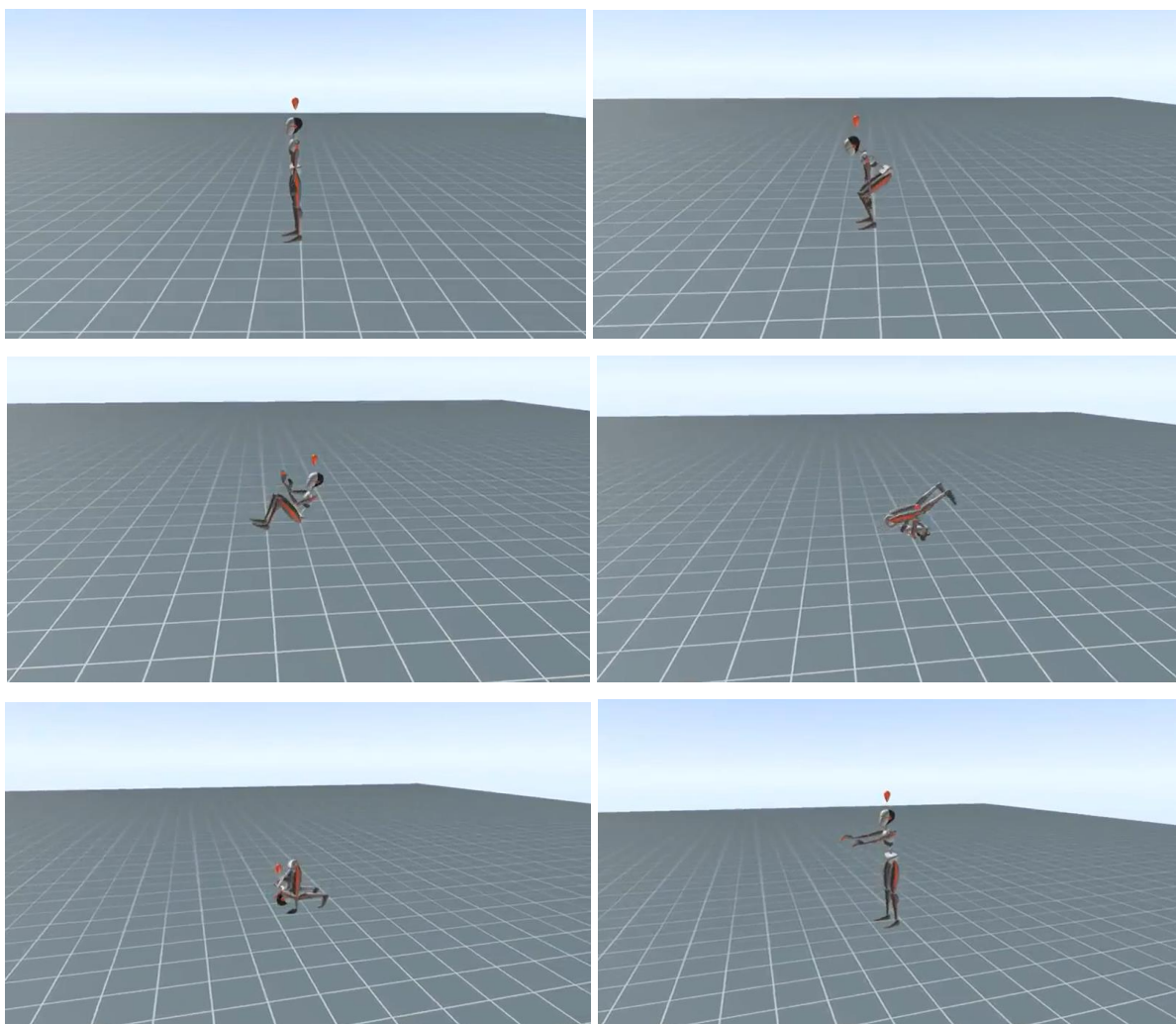
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, apoiar as mãos espalmadas no solo à frente do corpo, mãos à largura dos ombros, cotovelos flexionados, dedos voltados para frente, flexionar a cabeça à frente, encostando o queixo no peito e, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para frente sobre as costas em posição afastada, mantendo os joelhos ligeiramente afastados e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para frente no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os dois pés afastados, elevando-se à posição de pé (ortostática), com os braços ao longo do corpo.



⁹⁸⁶ <https://youtu.be/1Xsc00PyBTo>

5.1.3. Rolamento para trás grupado⁹⁸⁷

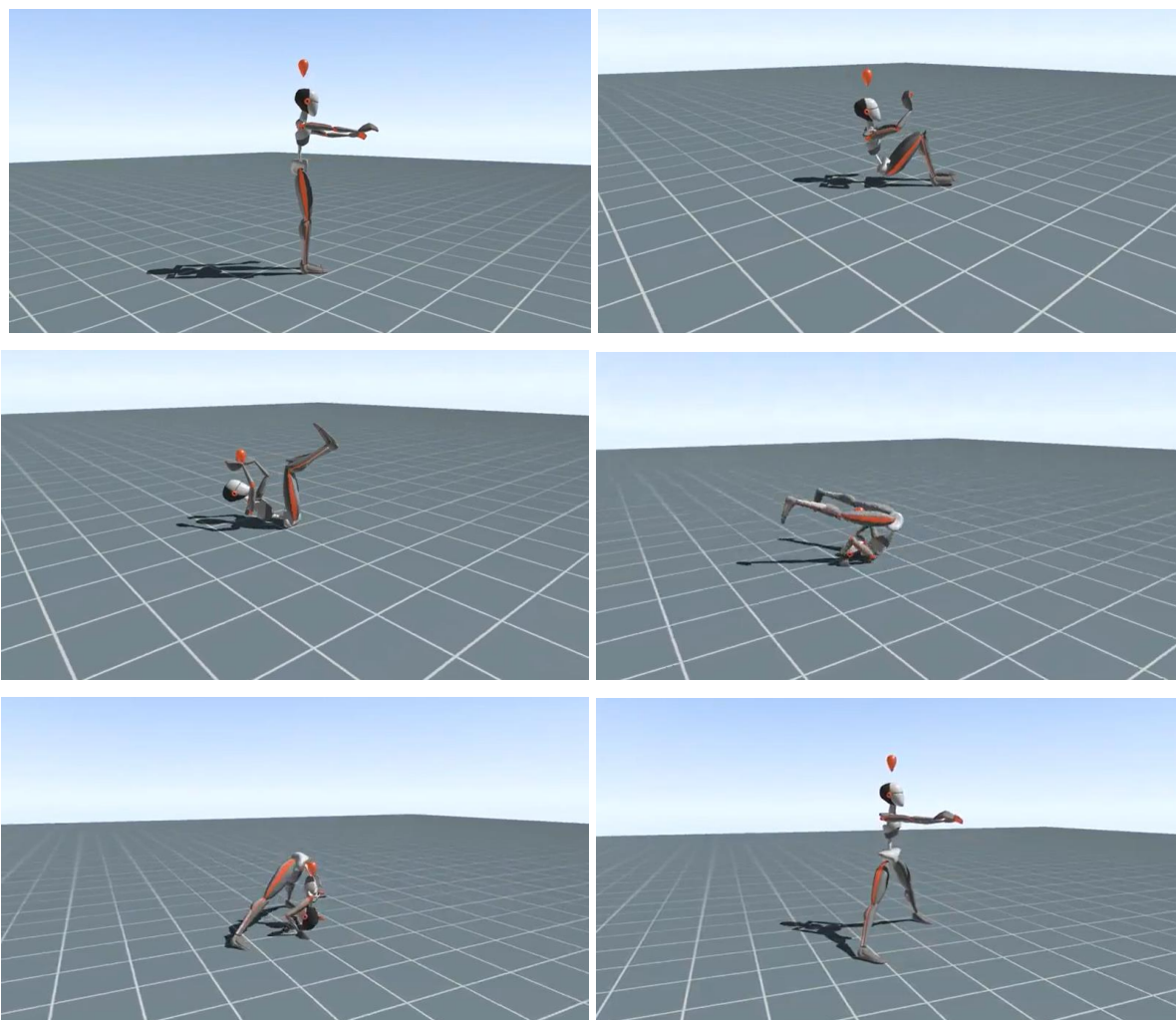
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para trás sobre as costas em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Com os cotovelos flexionados e mãos atrás da parte superior dorsal, encostando o queixo no peito, dar um impulso para cima com os braços para a cabeça passar para a frente. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para trás no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação dos braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



⁹⁸⁷ <https://youtu.be/-683FnT5vpc>

5.1.4. Rolamento para trás afastado⁹⁸⁸

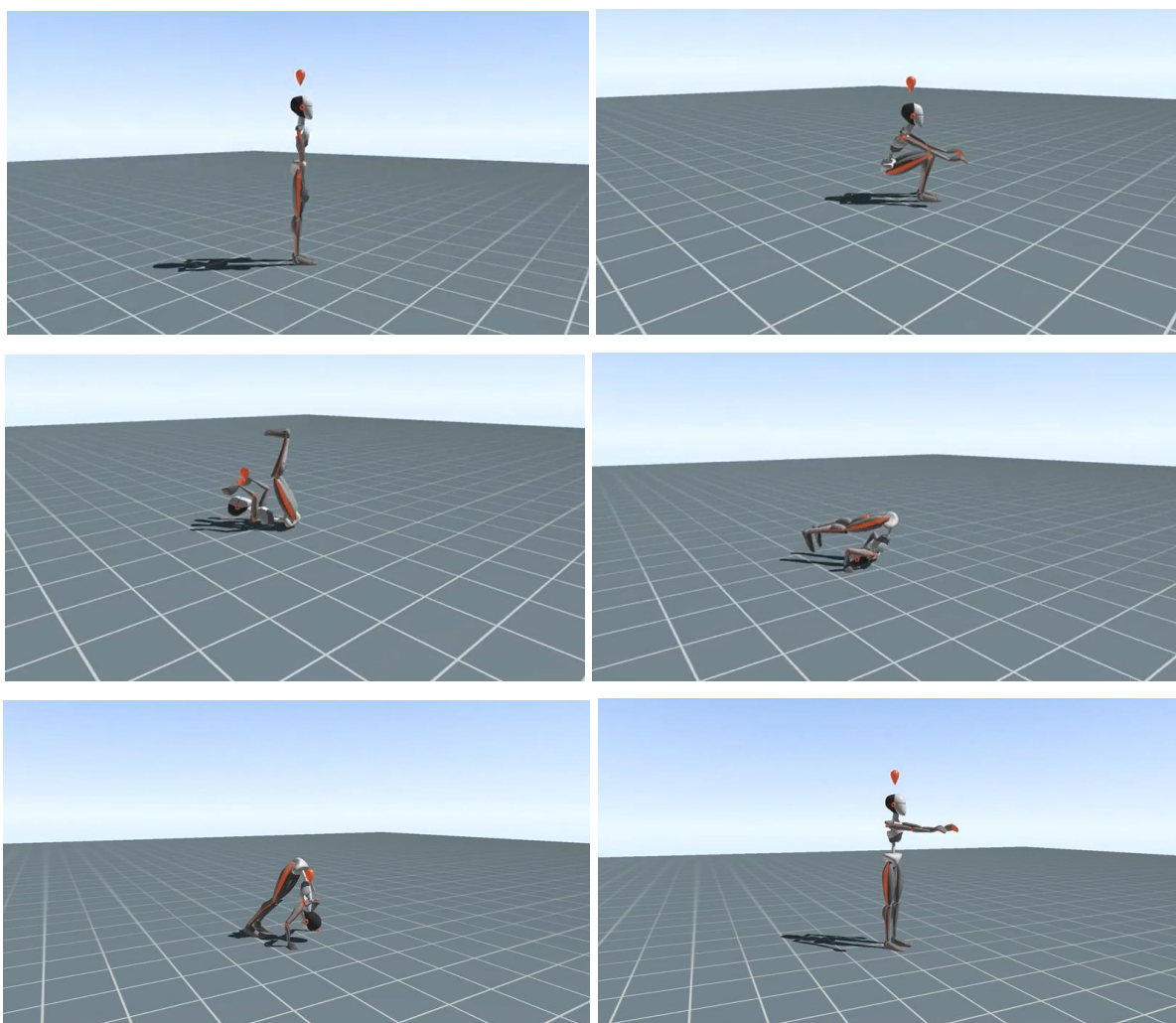
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para trás sobre as costas em posição afastada, mantendo os joelhos ligeiramente afastados e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Com os cotovelos flexionados e mãos atrás da parte superior dorsal, encostando o queixo no peito, dar um impulso para cima com os braços para a cabeça passar para a frente. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para trás no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés afastados, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação os braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



⁹⁸⁸ https://youtu.be/dj0aW_1aTJY

5.1.5. Rolamento para trás carpado⁹⁸⁹

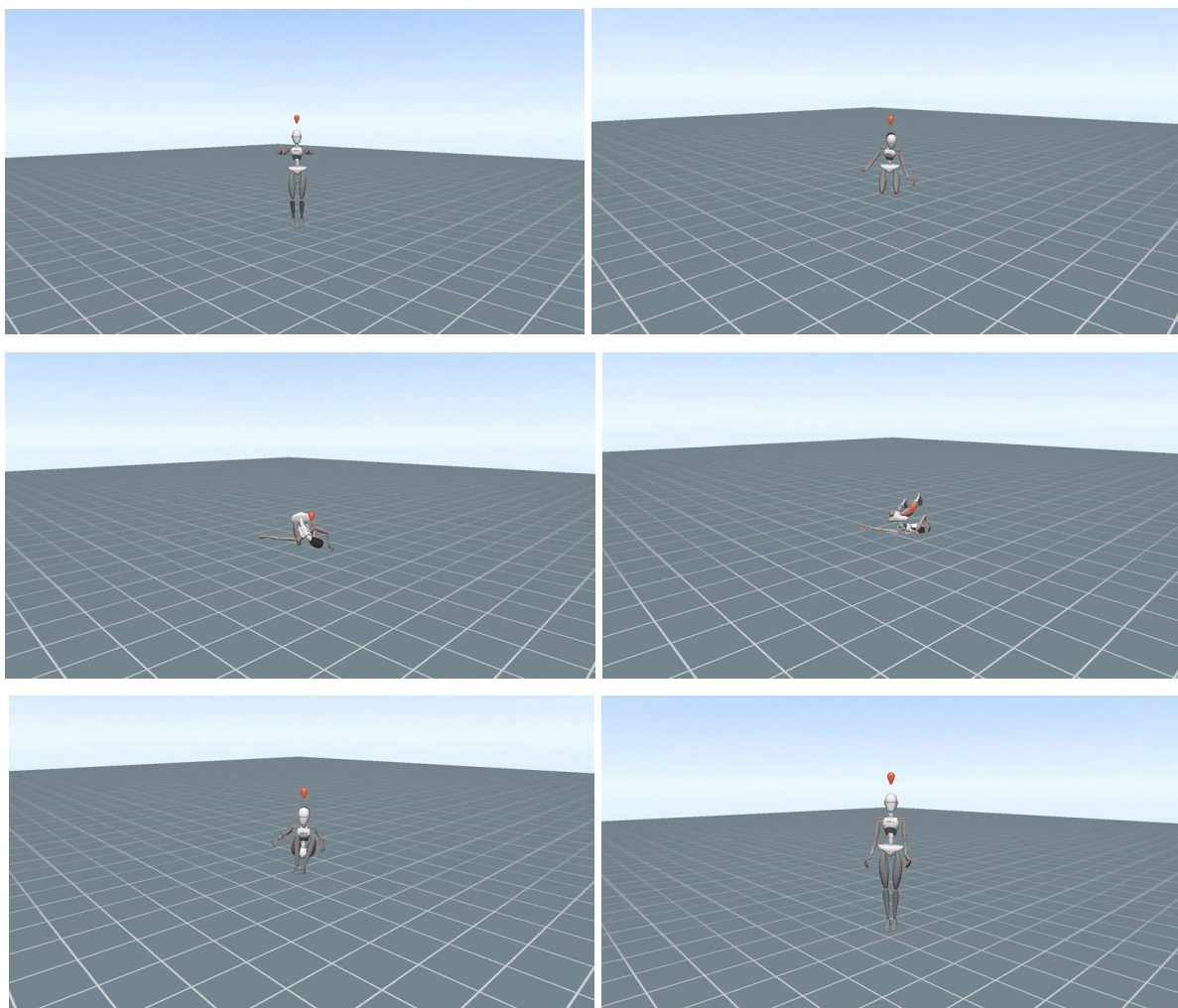
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para trás sobre as costas em posição carpada, mantendo os joelhos esticados e juntos e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Com os cotovelos flexionados e mãos atrás da parte superior dorsal, encostando o queixo no peito, dar um impulso para cima com os braços para a cabeça passar para a frente. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para trás no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés juntos, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação os braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



⁹⁸⁹ <https://youtu.be/4FfiPfwuF3M>

5.1.6. Rolamento para frente lateral direito⁹⁹⁰

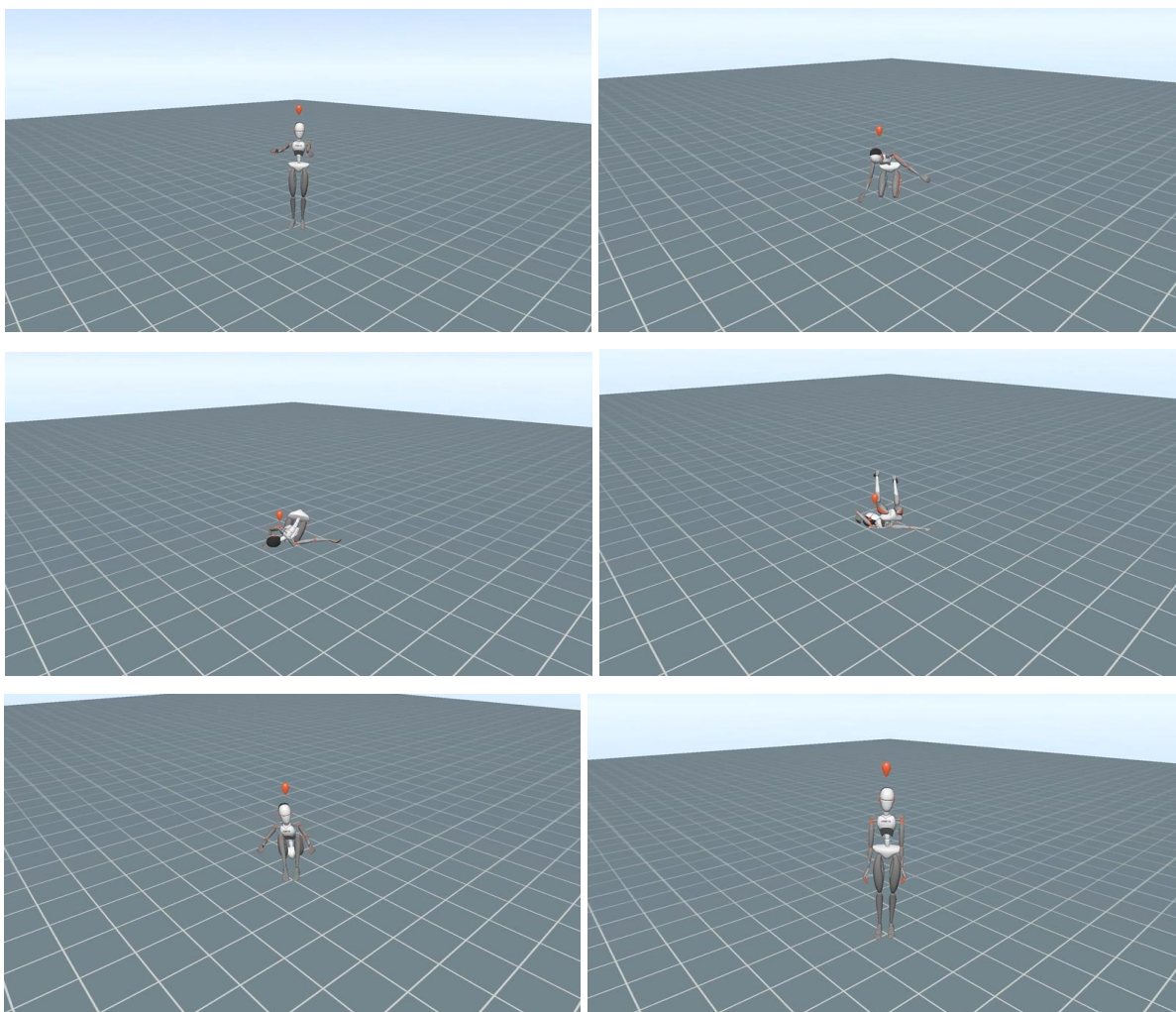
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, apoiar os joelhos no chão, apoiar a mão esquerda espalmadas no solo à frente do corpo à largura dos ombros com cotovelo flexionado, dedos voltados para frente, apoiar o ombro direito com o braço esticado para direita com a palma da mão voltada para cima, flexionar a cabeça à frente, com o rosto para a esquerda, encostando o queixo no peito e, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para frente sobre o ombro direito em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para frente no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação os braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



⁹⁹⁰ <https://youtu.be/-6Pi5gU6nnE>

5.1.7. Rolamento para frente lateral esquerdo⁹⁹¹

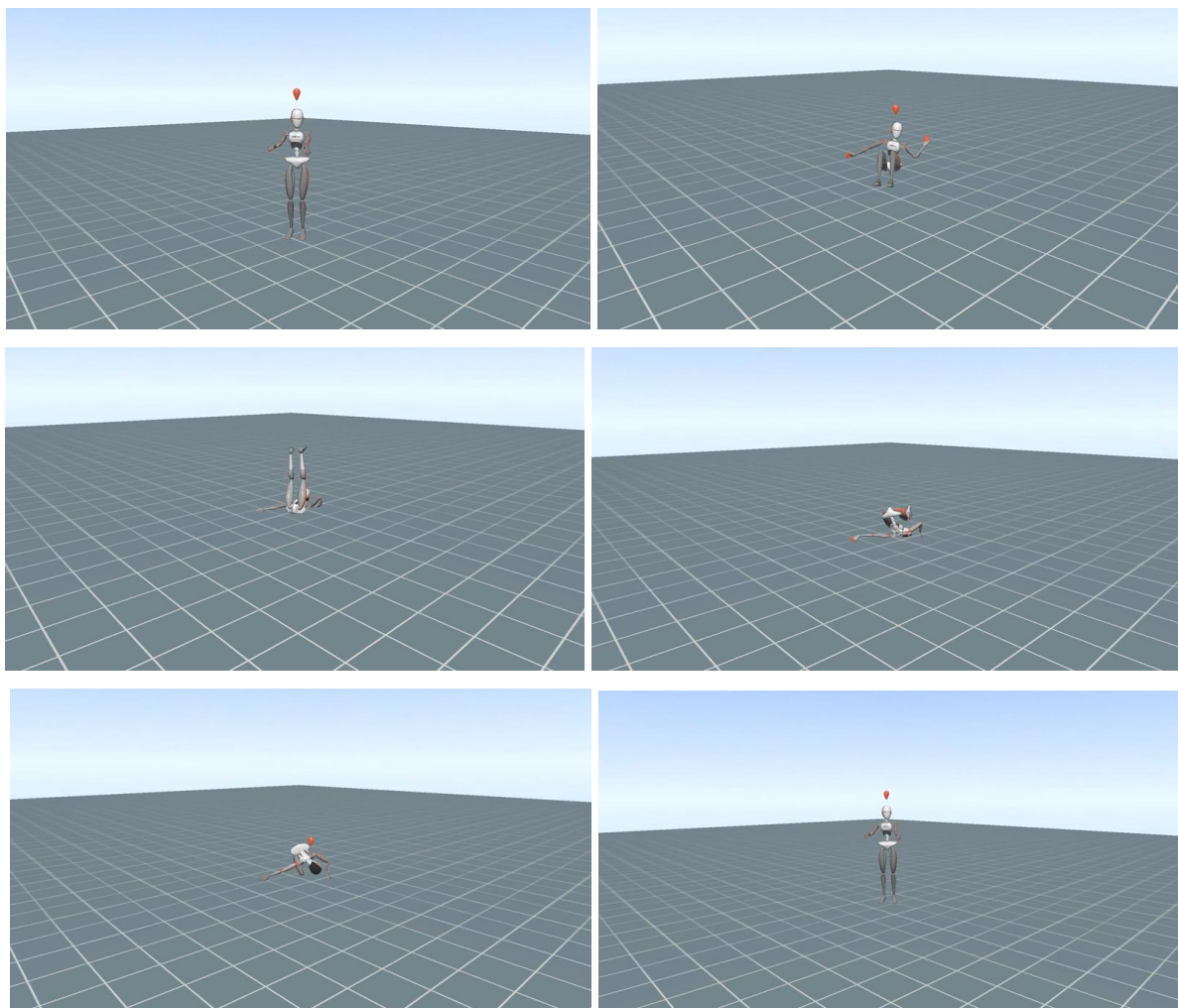
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, apoiar os joelhos no chão, apoiar a mão esquerda espalmadas no solo à frente do corpo à largura dos ombros com cotovelo flexionado, dedos voltados para frente, apoiar o ombro direito com o braço esticado para direita com a palma da mão voltada para cima, flexionar a cabeça à frente, com o rosto para a esquerda, encostando o queixo no peito e, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para frente sobre o ombro direito em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para frente no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação os braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



⁹⁹¹ <https://youtu.be/YHpP3P3MYI8>

5.1.8. Rolamento para trás lateral direito⁹⁹²

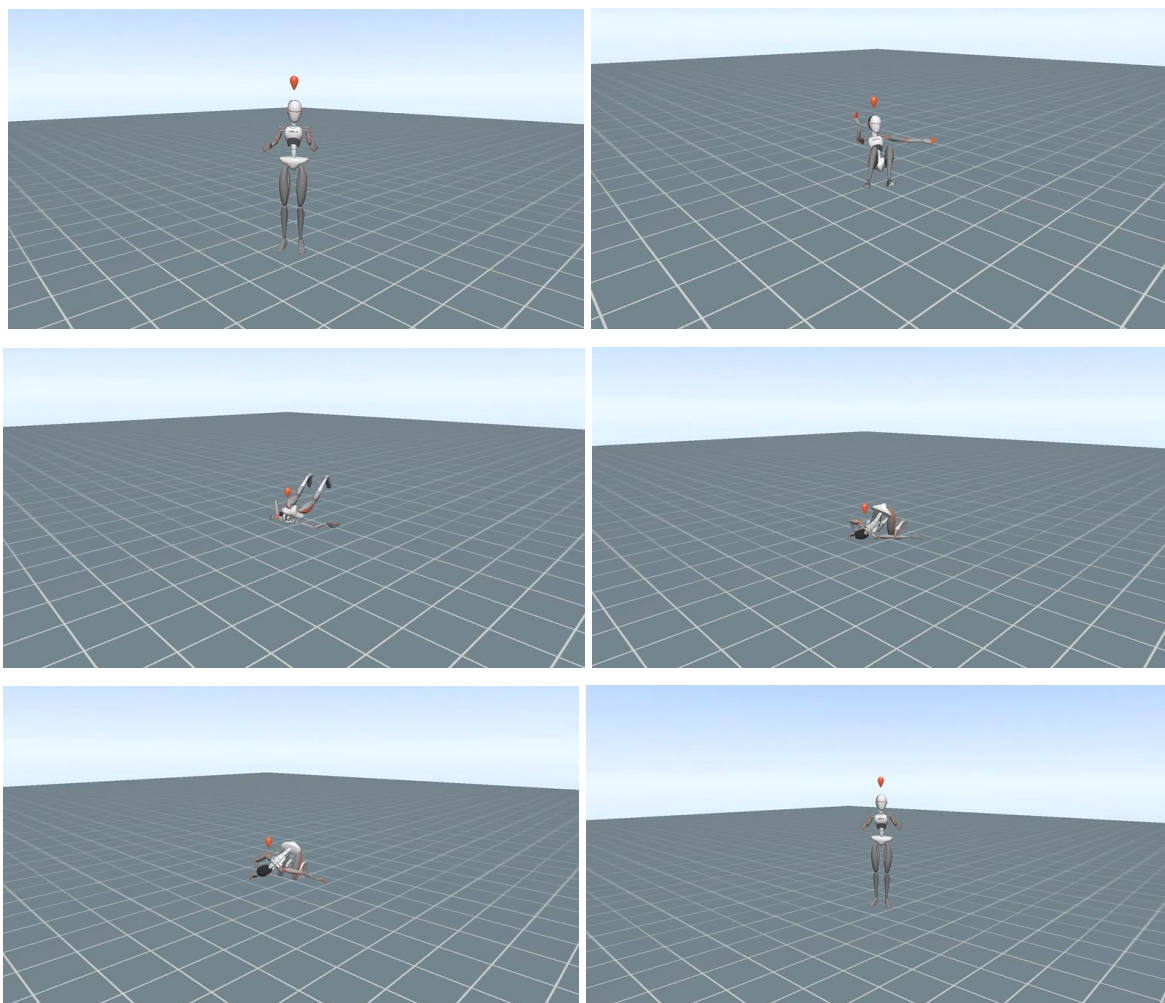
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para trás sobre o ombro direito em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e flexionados e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Com o cotovelo esquerdo flexionado e mão esquerda atrás da parte superior dorsal, com o braço direito esticado para a direita e a palma da mão direita voltada para baixo, rosto voltado para a direita e encostando o queixo no peito. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para trás no plano transversal, passando pela posição ajoelhada, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação os braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



⁹⁹² <https://youtu.be/xFHgEJSvuq4>

5.1.9. Rolamento para trás lateral esquerdo⁹⁹³

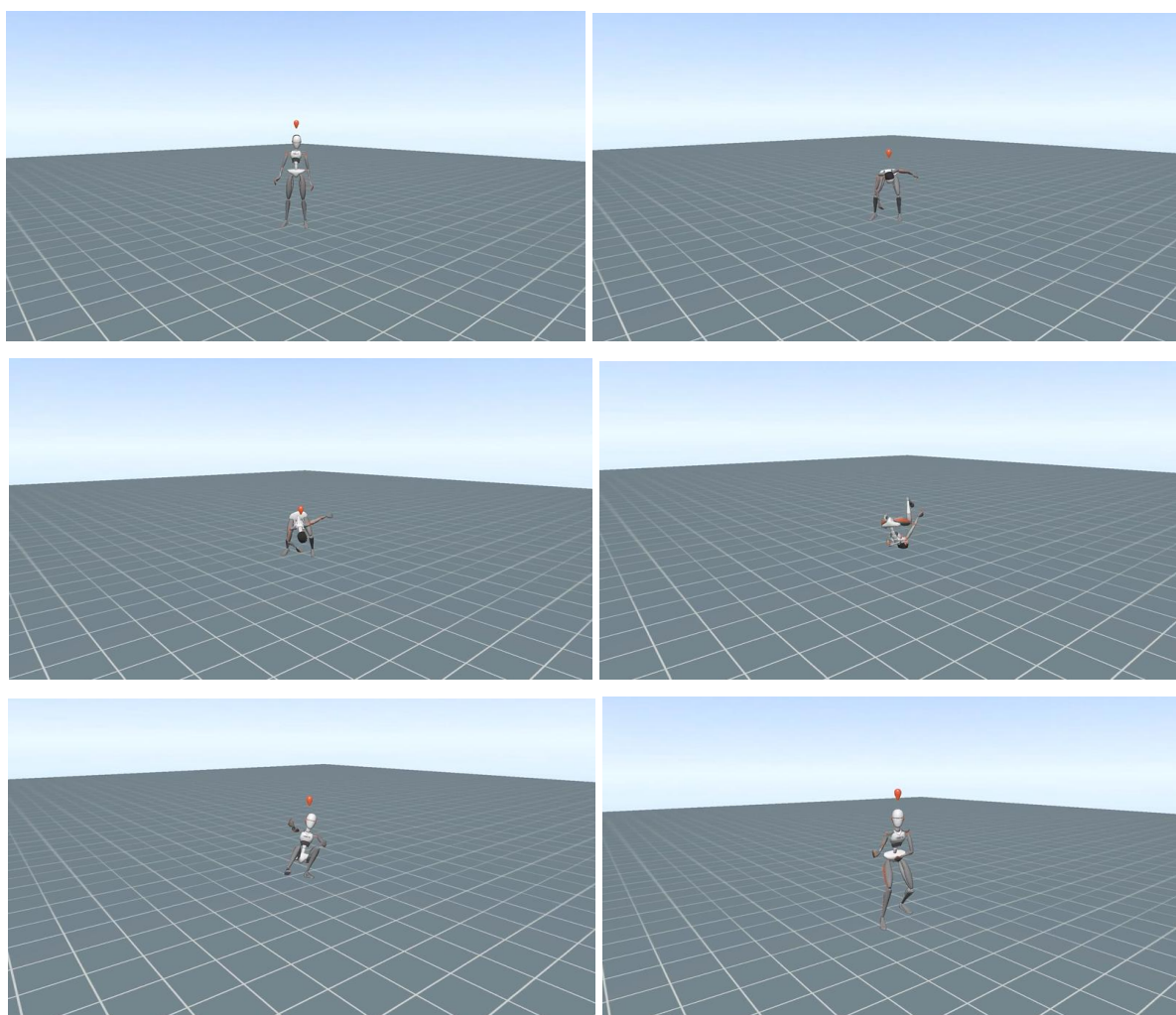
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para trás sobre o ombro esquerdo em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e flexionados e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Com o cotovelo direito flexionado e mão direita atrás da parte superior dorsal, com o braço esquerdo esticado para a direita e a palma da mão esquerda voltada para baixo, rosto voltado para a esquerda e encostando o queixo no peito. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para trás no plano transversal, passando pela posição ajoelhada, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação os braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



⁹⁹³ <https://youtu.be/kZLIX3EvNpM>

5.1.10. “Samurai” direito⁹⁹⁴

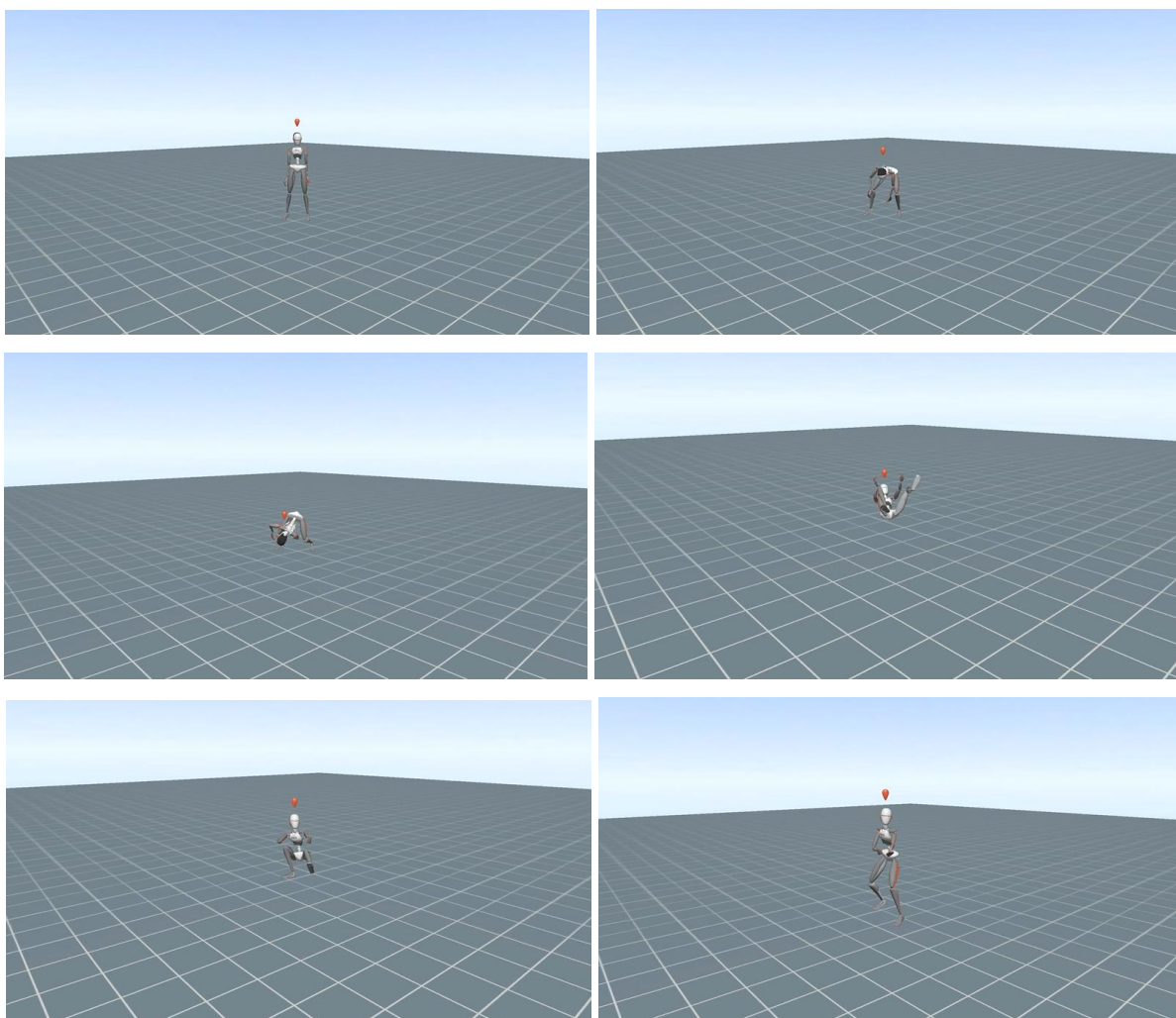
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, com o braço esticado em direção para o meio das pernas com a palma da mão voltada para cima, flexionar a cabeça à frente, encostando o queixo no peito e, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para frente sobre o ombro direito em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para frente no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, com a perna direita ligeiramente à frente, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação os braços em extensão a frente, e assumindo a postura estendida.



⁹⁹⁴ <https://youtu.be/ssIJBltHHM8>

5.1.11. “Samurai” esquerdo⁹⁹⁵

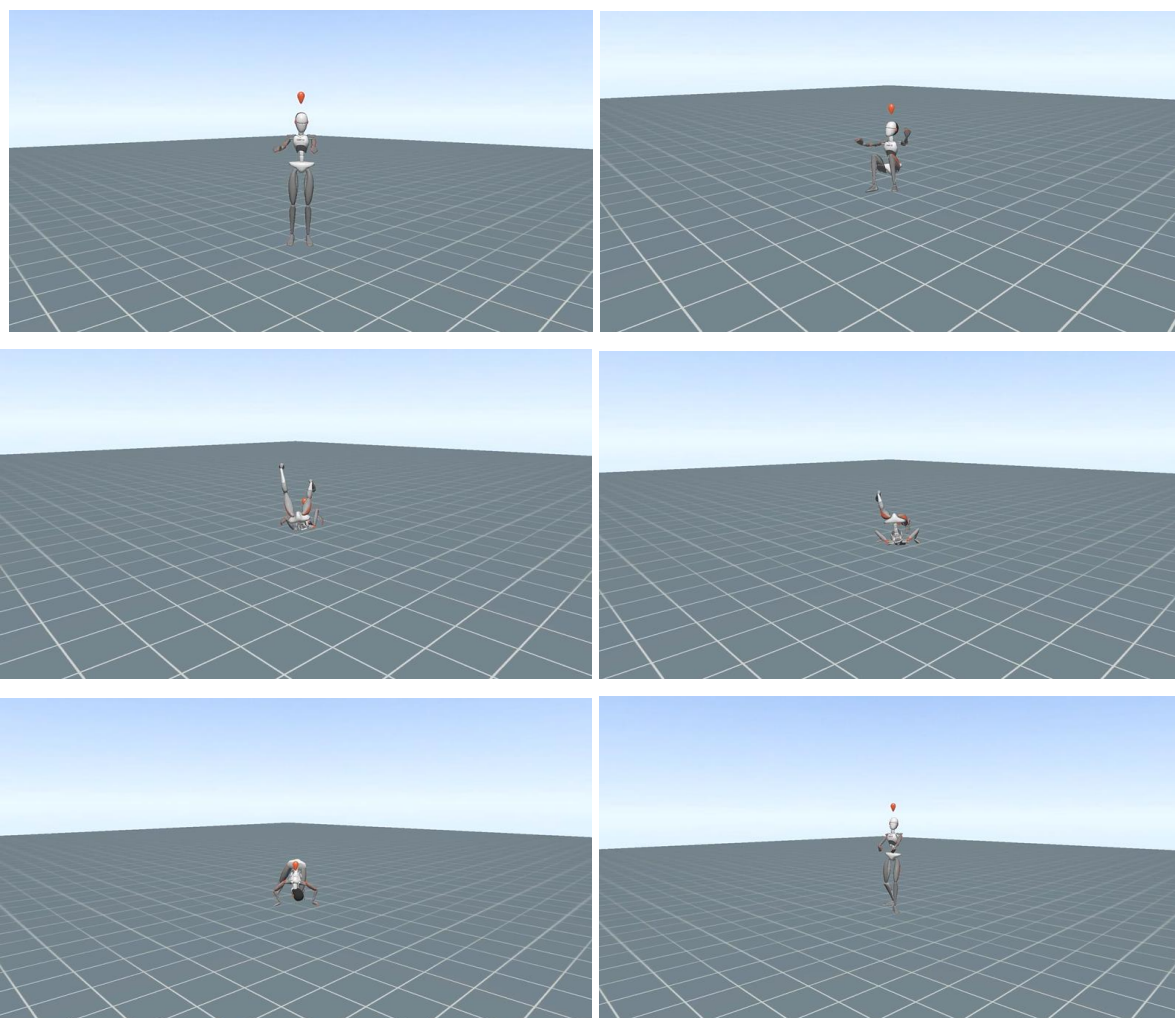
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, com o braço esticado em direção para o meio das pernas com a palma da mão voltada para cima, flexionar a cabeça à frente, encostando o queixo no peito e, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para frente sobre o ombro esquerdo em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para frente no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, com a perna esquerda ligeiramente à frente, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação os braços em extensão à frente, e assumindo a postura estendida.



⁹⁹⁵ https://youtu.be/cGTNWFu_xoE

5.1.12. “Espião” direito⁹⁹⁶

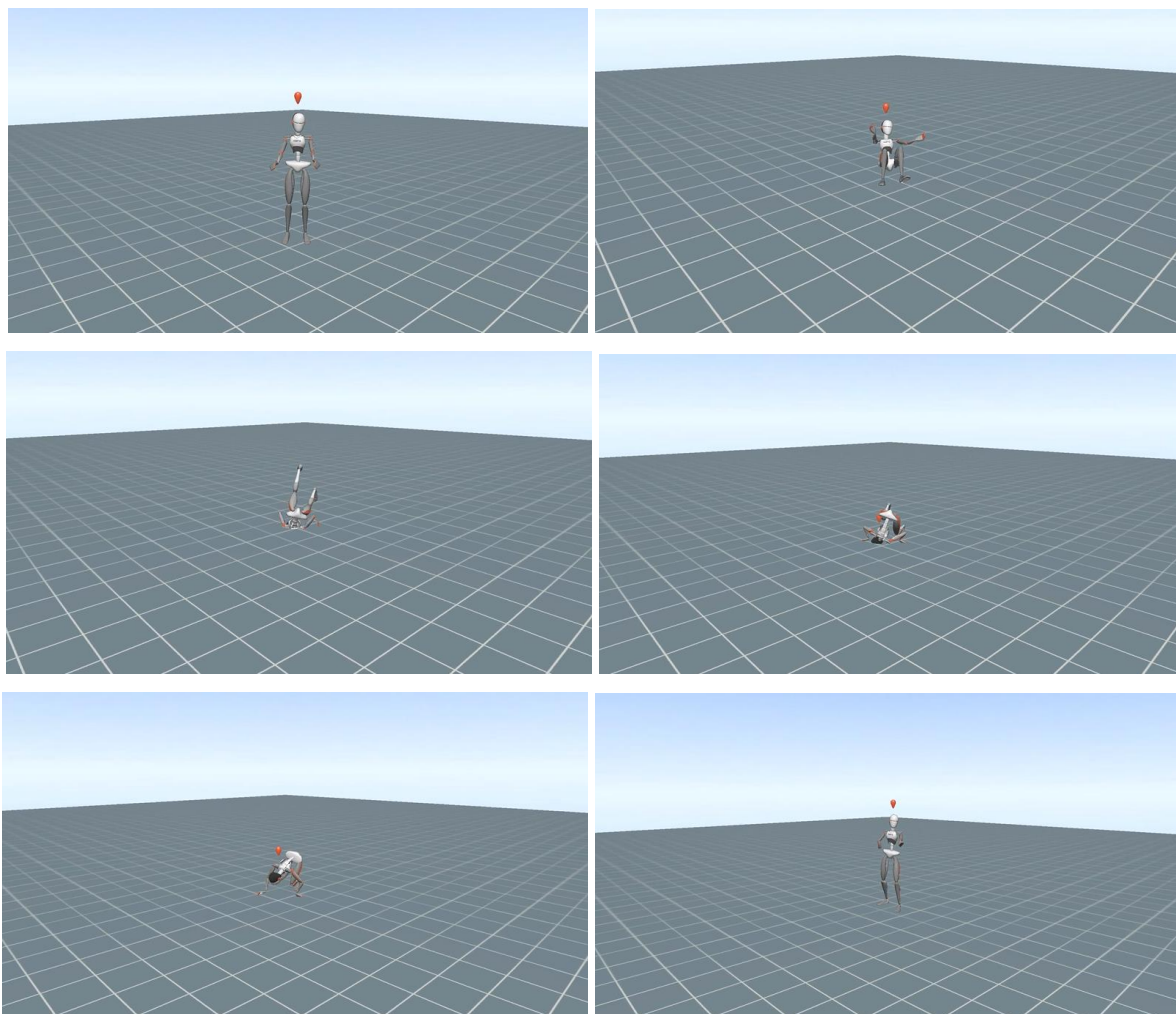
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para trás sobre o ombro direito em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e flexionados e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Com o cotovelo esquerdo flexionado e mão esquerda atrás da parte superior dorsal, com o braço direito esticado para a direita e a palma da mão direita voltada para baixo, rosto voltado para a direita e encostando o queixo no peito. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para trás no plano transversal, sem passar pela posição ajoelhada, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, com a perna direita ligeiramente atrás, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação os braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



⁹⁹⁶ <https://youtu.be/uzNMbcqkrr8>

5.1.13. “Espião” esquerdo⁹⁹⁷

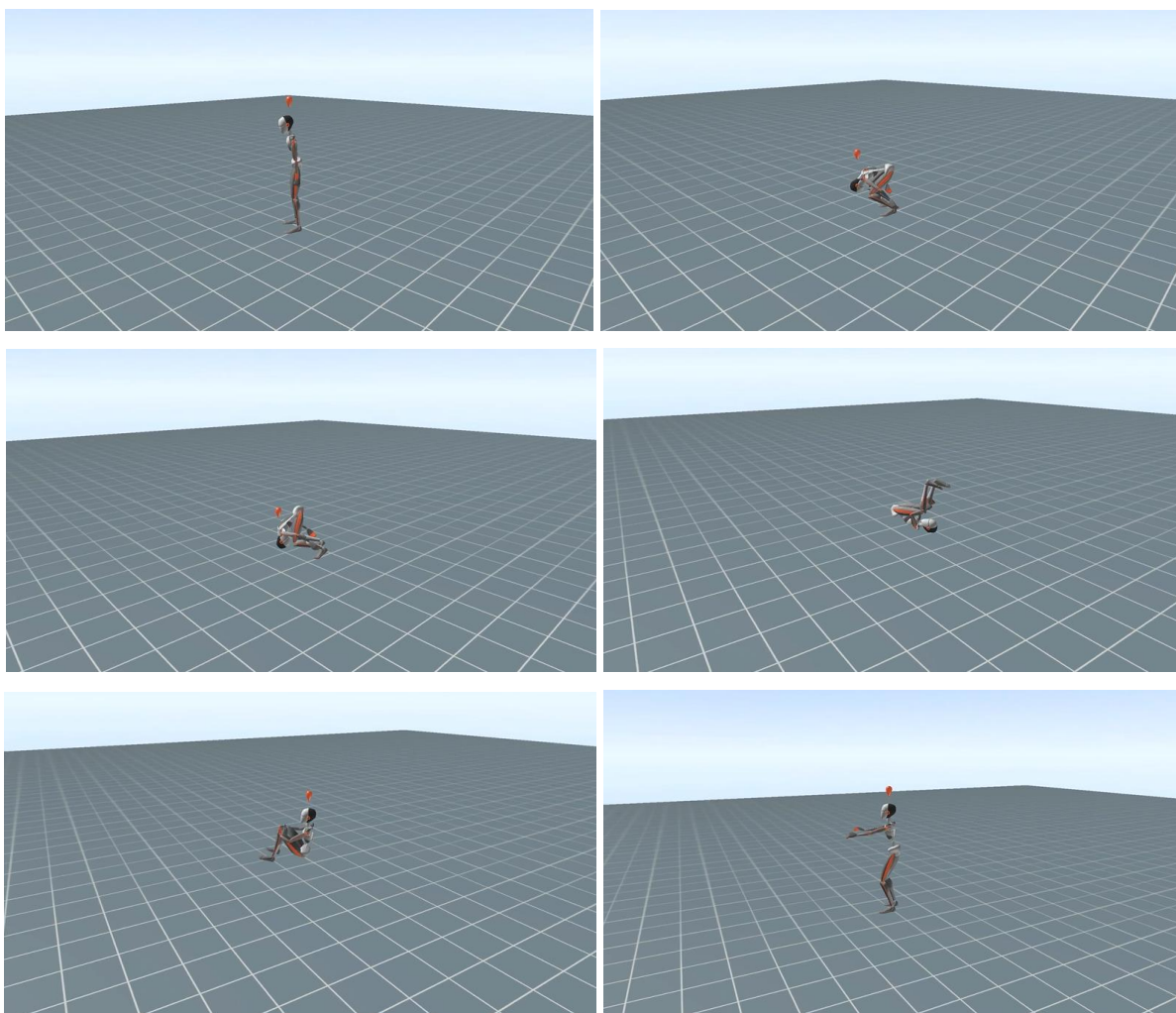
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para trás sobre o ombro esquerdo em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e flexionados e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Com o cotovelo direito flexionado e mão direita atrás da parte superior dorsal, com o braço esquerdo esticado para a direita e a palma da mão esquerda voltada para baixo, rosto voltado para a esquerda e encostando o queixo no peito. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para trás no plano transversal, sem passar pela posição ajoelhada, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, com a perna esquerda ligeiramente atrás, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação os braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



⁹⁹⁷ <https://youtu.be/ynzvxEZfRqc>

5.1.14. Rolamento para frente grupado sem mãos⁹⁹⁸

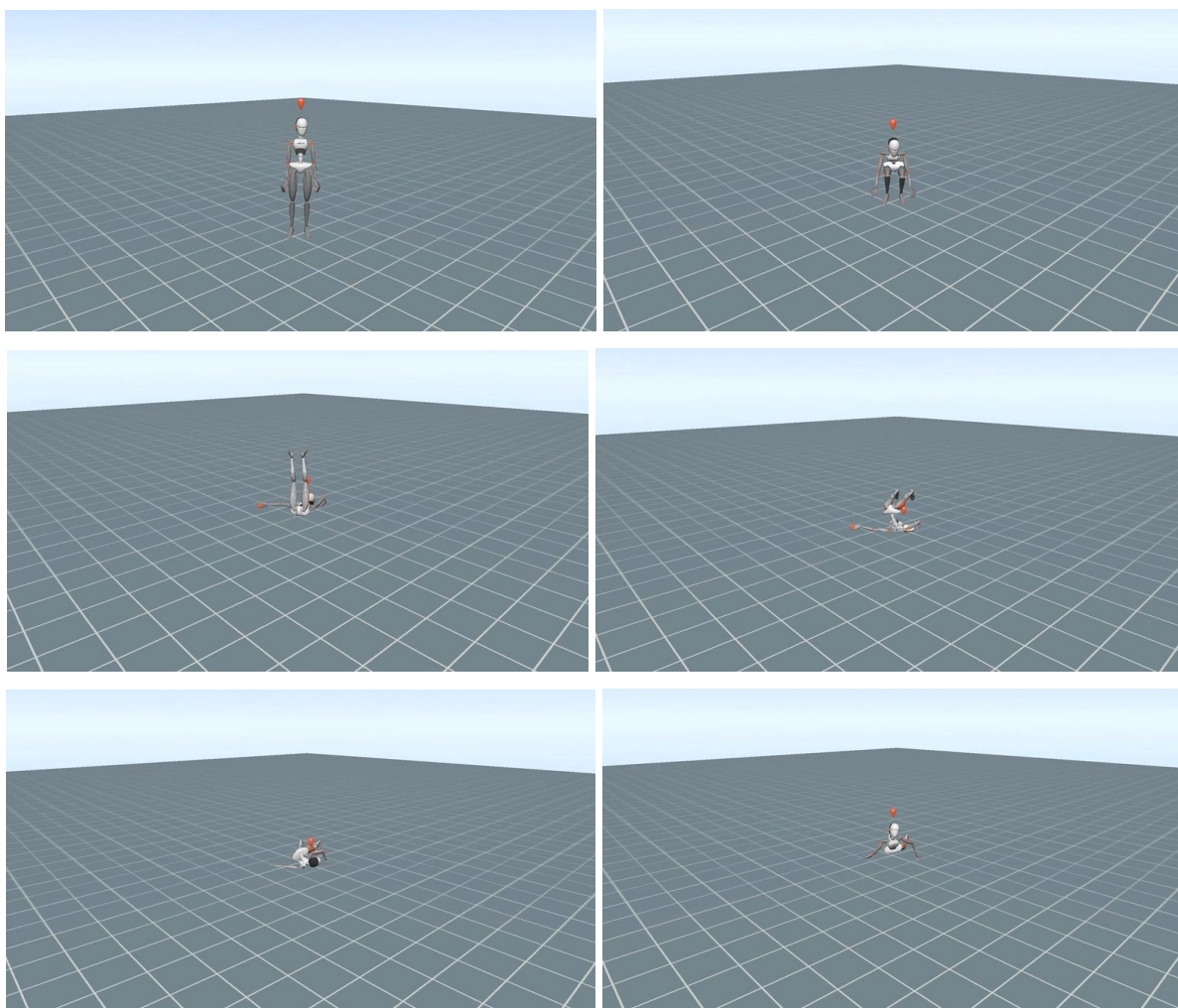
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, braços ao longo do corpo, flexionar a cabeça à frente, encostando o queixo no peito e, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para frente sobre as costas em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para frente no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação os braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



⁹⁹⁸ <https://youtu.be/eR9WhXLCcxE>

5.1.15. “Bailarino” trás lateral direito⁹⁹⁹

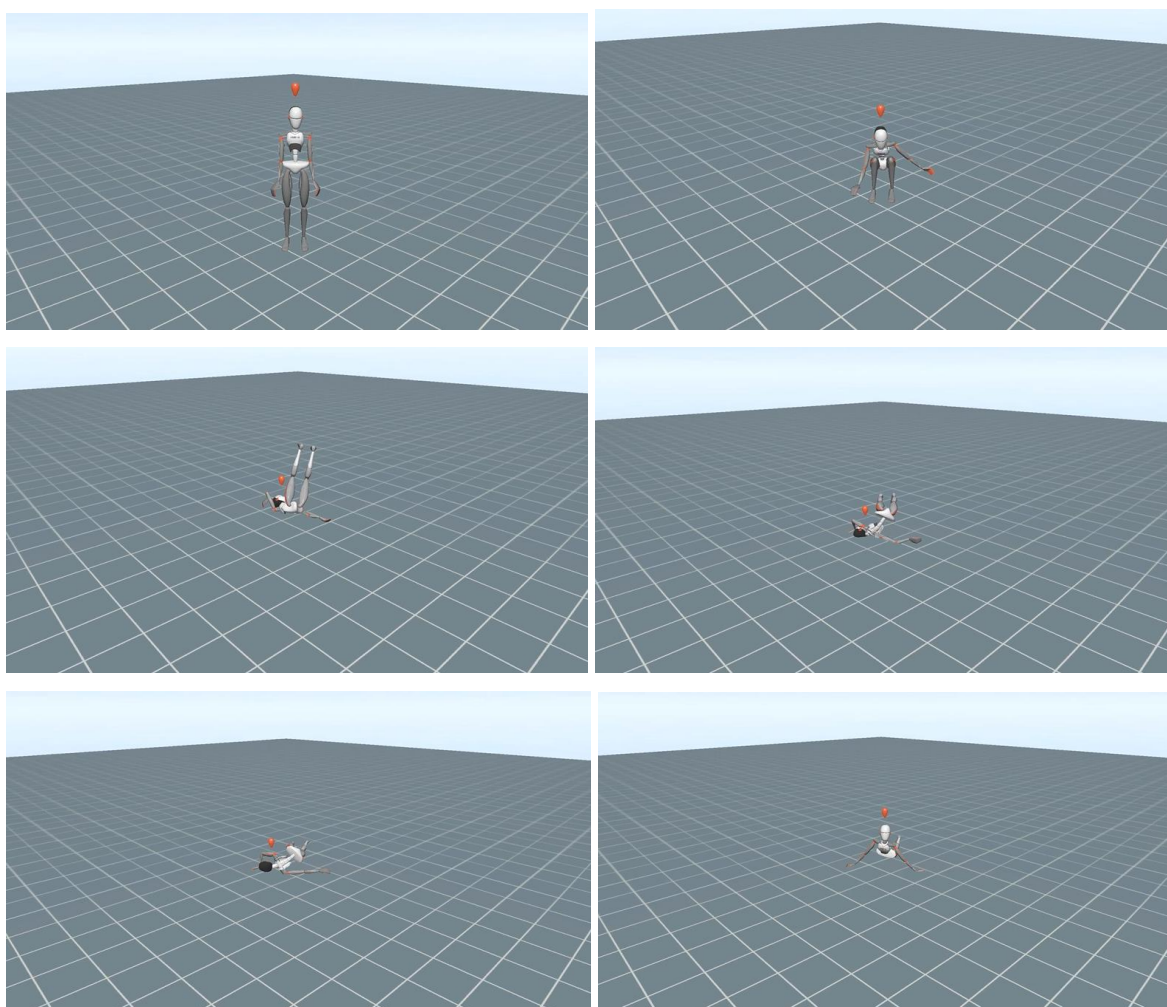
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para trás sobre o ombro direito em posição esticada, mantendo os joelhos unidos e estendidos e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Com o cotovelo esquerdo flexionado e mão esquerda atrás da parte superior dorsal, com o braço direito esticado para a direita e a palma da mão direita voltada para baixo, rosto voltado para a direita e encostando o queixo no peito. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para trás no plano transversal, finalizar o movimento em apoio em decúbito ventral, com a cabeça levantada voltada para frente e tronco levemente erguido, com uma leve extensão da coluna.



⁹⁹⁹ <https://youtu.be/QhoZoKtdfFg>

5.1.16. “Bailarino” trás lateral esquerdo¹⁰⁰⁰

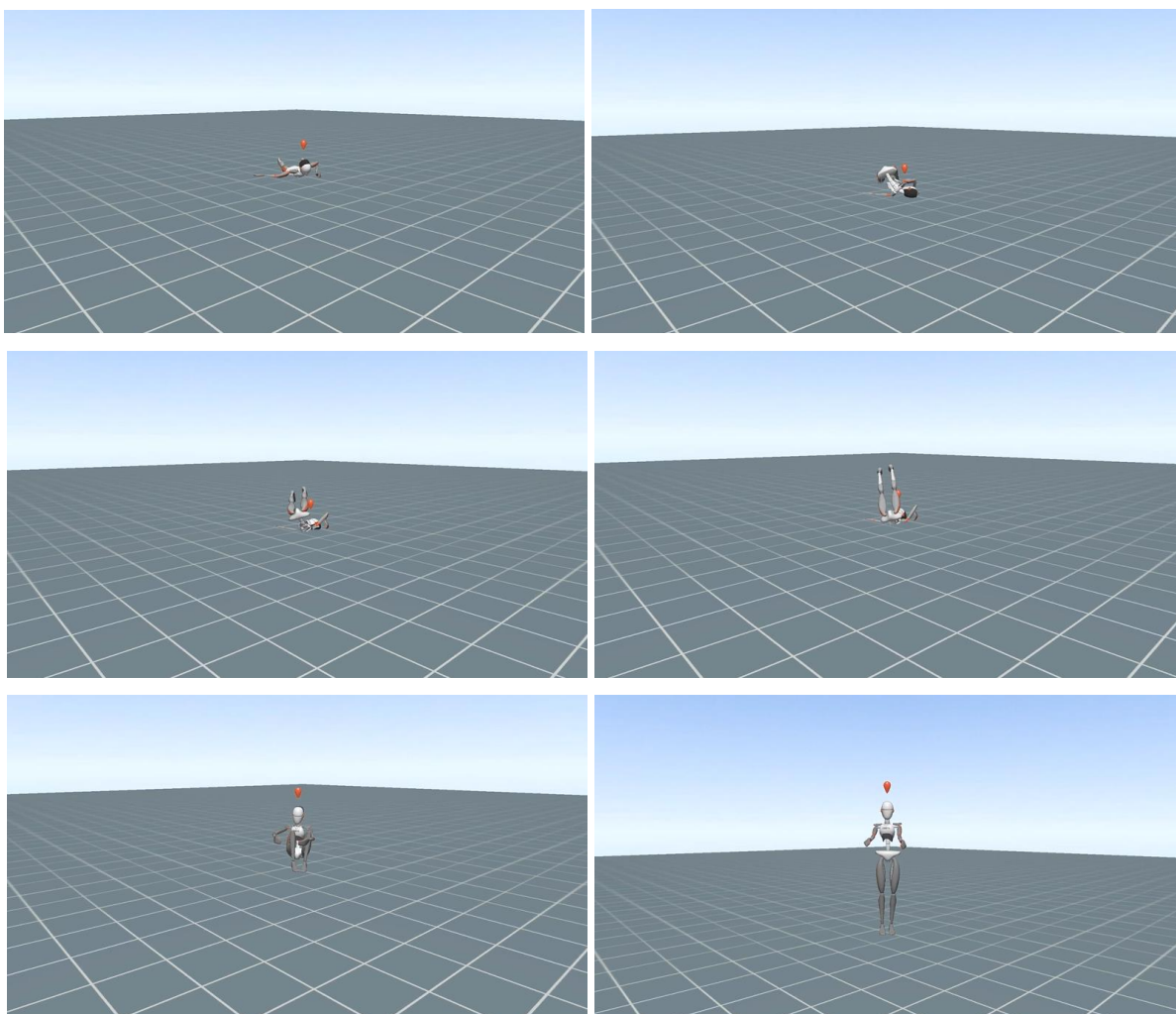
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para trás sobre o ombro esquerdo em posição esticada, mantendo os joelhos unidos e estendidos e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Com o cotovelo direito flexionado e mão direita atrás da parte superior dorsal, com o braço esquerdo esticado para a esquerda e a palma da mão esquerda voltada para baixo, rosto voltado para a esquerda e encostando o queixo no peito. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para trás no plano transversal, finalizar o movimento em apoio em decúbito ventral, com a cabeça levantada voltada para frente e tronco levemente erguido, com uma leve extensão da coluna.



¹⁰⁰⁰ <https://youtu.be/HygQt4GyOzI>

5.1.17. “Bailarino” frente lateral direito¹⁰⁰¹

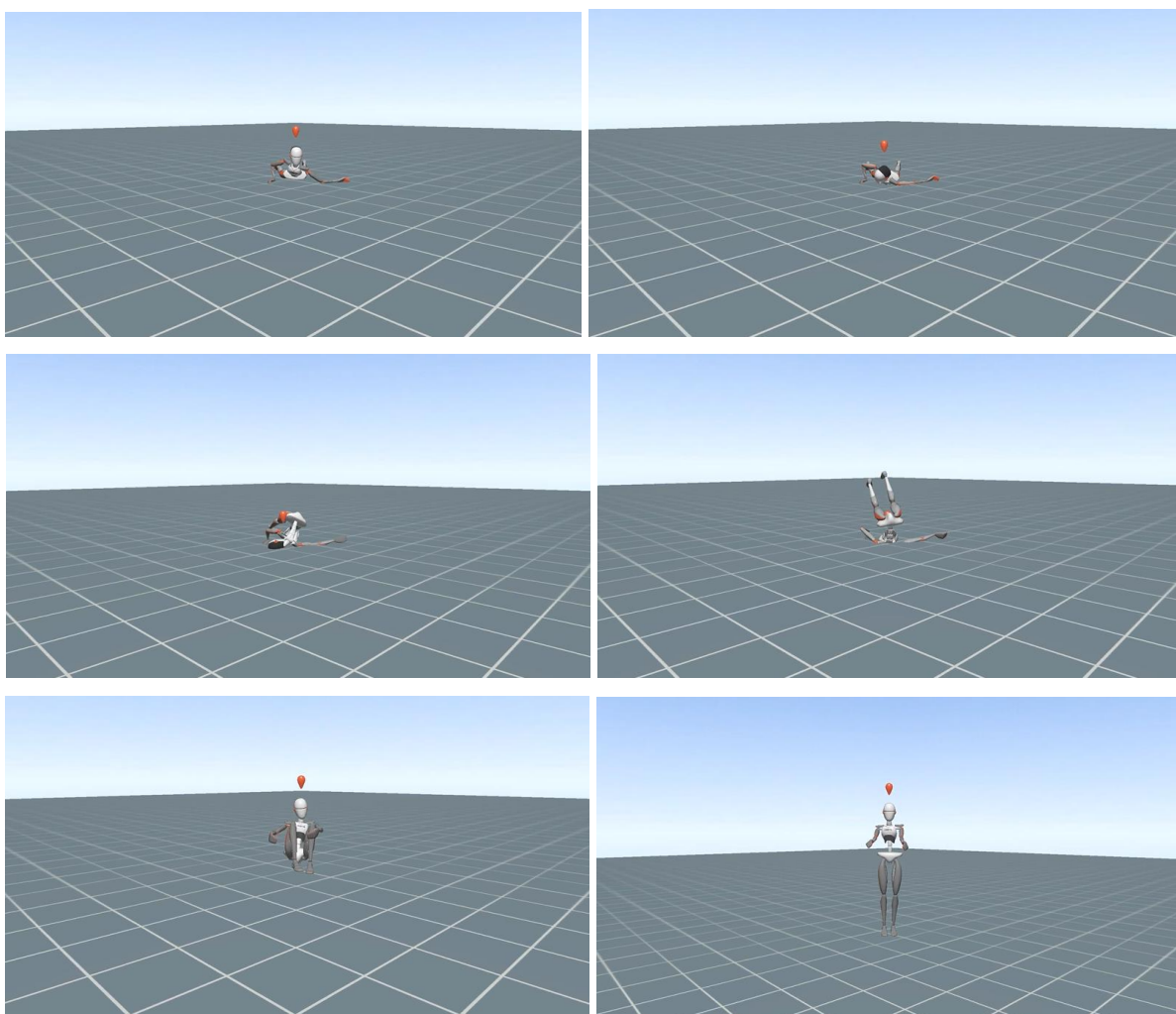
Partindo da posição em decúbito ventral, com a cabeça para frente e tronco ligeiramente erguido com uma extensão da coluna, impulsionando o corpo com as pernas estendidas, rolar sobre o ombro direito, com o braço direito esticado com a palma da mão para cima e braço esquerdo flexionado ao lado da cabeça, com a cabeça voltada para a esquerda e encostando o queixo no peito. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para frente no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação os braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



¹⁰⁰¹ <https://youtu.be/nXlwykFxQ6w>

5.1.18. Bailarino frente lateral esquerdo¹⁰⁰²

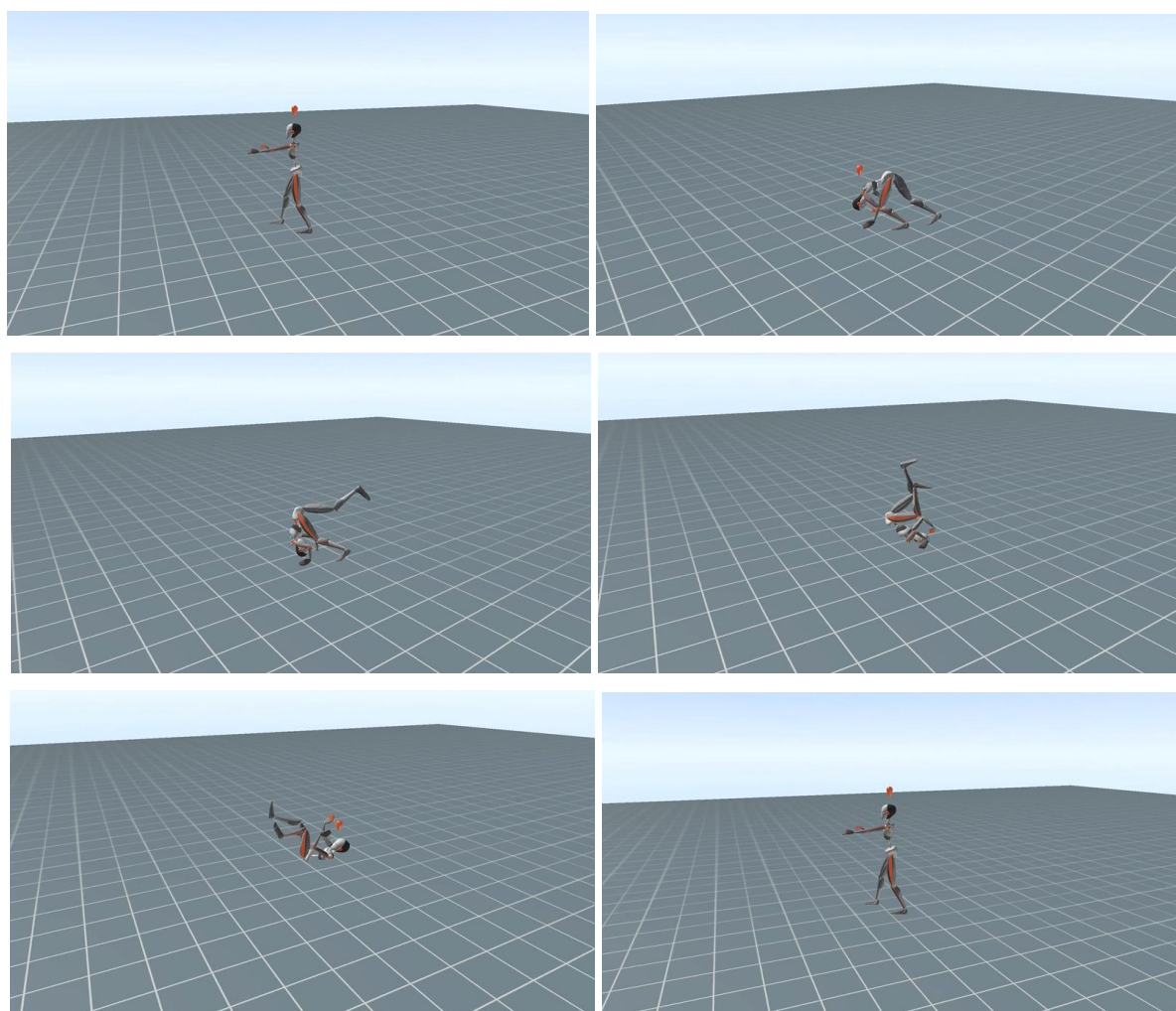
Partindo da posição em decúbito ventral, com a cabeça para frente e tronco ligeiramente erguido com uma extensão da coluna, impulsionando o corpo com as pernas estendidas, rolar sobre o ombro esquerdo, com o braço esquerdo esticado com a palma da mão para cima e braço direito flexionado ao lado da cabeça, com a cabeça voltada para a direita e encostando o queixo no peito. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para frente no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação os braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



¹⁰⁰² https://youtu.be/7xzS_AGqFGY

5.1.19. Rolamento para frente pernas alternadas¹⁰⁰³

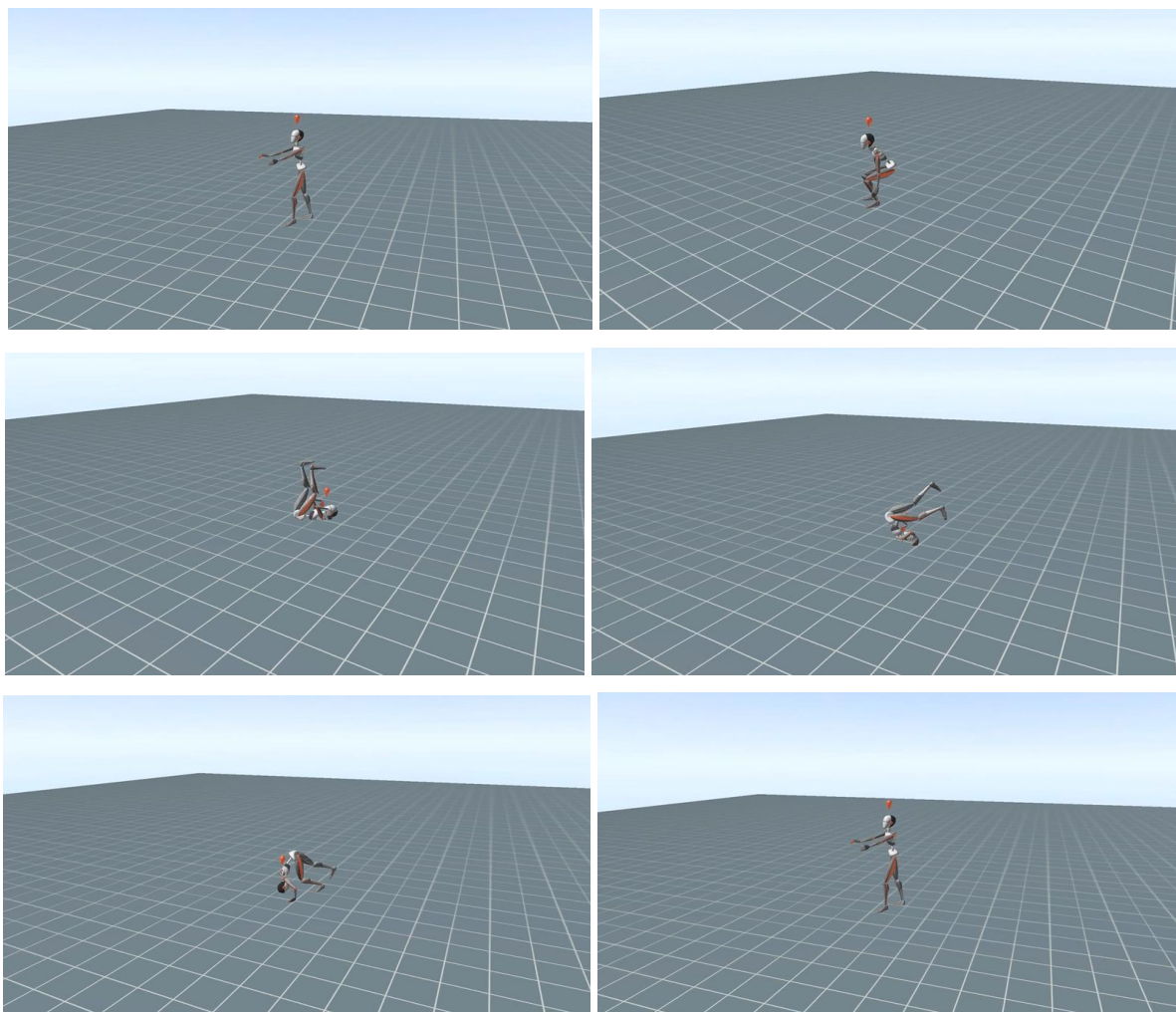
Partindo da posição de pé, com as pernas alternadas, seja com a perna direita ou esquerda ligeiramente à frente, flexionar os joelhos, apoiar as mãos espalmadas no solo à frente do corpo, mãos à largura dos ombros, cotovelos flexionados, dedos voltados para frente, flexionar a cabeça à frente, encostando o queixo no peito e, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para frente sobre as costas em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para frente no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com as pernas alternadas, seja com a perna direita ou esquerda ligeiramente à frente, com elevação os braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



¹⁰⁰³ https://youtu.be/aG_UX5pJD8

5.1.20. Rolamento para trás pernas alternadas¹⁰⁰⁴

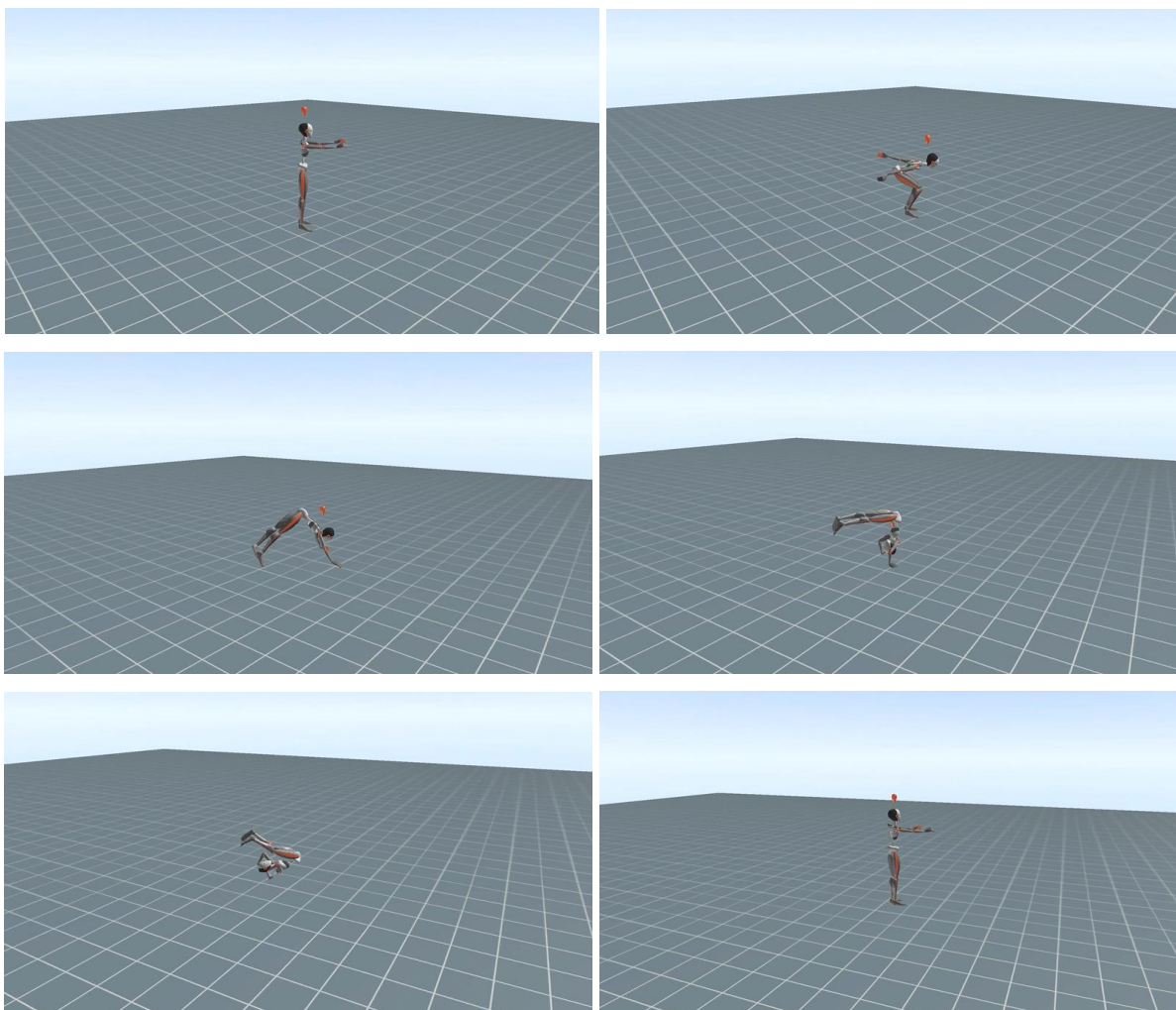
Partindo da posição de pé, com as pernas alternadas, seja com a perna direita ou esquerda ligeiramente à frente, flexionar os joelhos, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para trás sobre as costas em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Com os cotovelos flexionados e mãos atrás da parte superior dorsal, encostando o queixo no peito, dar um impulso para cima com os braços para a cabeça passar para a frente. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para trás no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com as pernas alternadas, seja com a perna direita ou esquerda ligeiramente à frente, com elevação os braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



¹⁰⁰⁴ <https://youtu.be/YFAOqsYFZ20>

5.1.21. Salto “peixe”¹⁰⁰⁵

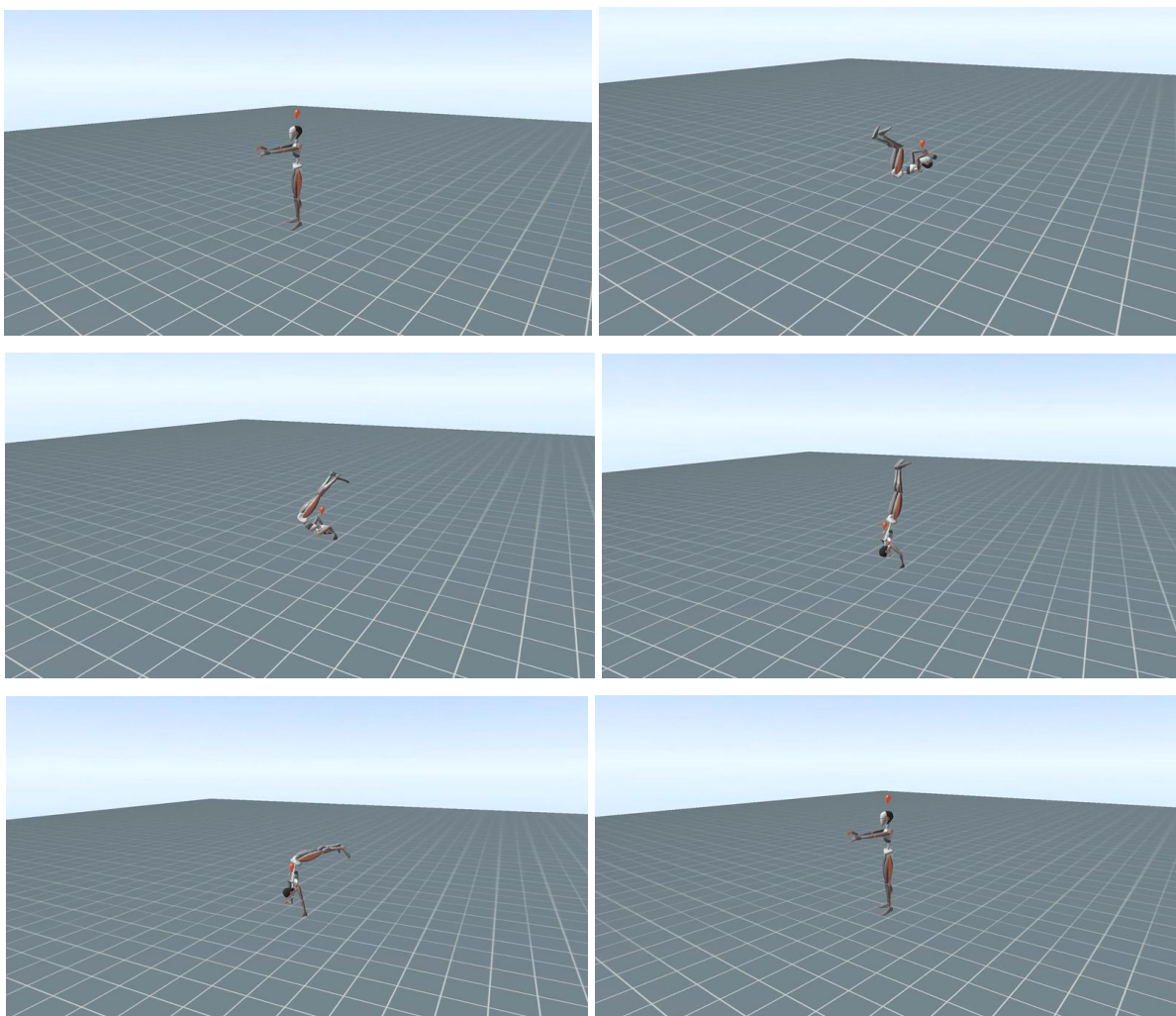
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos e, impulsionando o corpo com as pernas com um balanço dos braços de trás para frente, saltar ligeiramente para frente, rolar sobre as costas em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e pés em flexão plantar ao saírem do solo, apoiando-se com as mãos espalmadas no solo à frente do corpo, mãos à largura dos ombros, cotovelos flexionados, dedos voltados para frente, flexionar a cabeça à frente, encostando o queixo no peito. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para frente no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação dos braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



¹⁰⁰⁵ <https://youtu.be/K3tOXjsq364>

5.1.22. Rolamento para trás seguido de parada de mão¹⁰⁰⁶

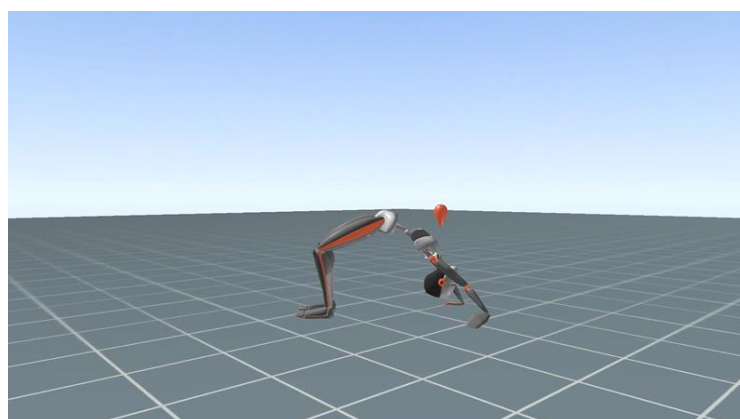
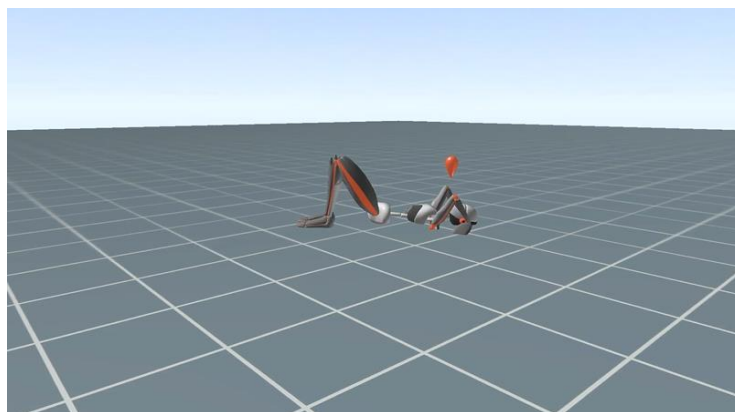
Partindo da posição de pé, flexionar os joelhos, impulsionando o corpo com as pernas, rolar para trás sobre as costas em posição grupada, mantendo os joelhos unidos e pés em flexão plantar ao saírem do solo. Com os cotovelos flexionados e mãos atrás da parte superior dorsal, encostando o queixo no peito, dar um impulso para cima com os braços para a cabeça passar para a frente, esticando os braços para estacionar em uma parada de mãos. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para trás no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação dos braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



¹⁰⁰⁶ <https://youtu.be/jm3R1yqC-R0>

5.1.23. Ponte¹⁰⁰⁷

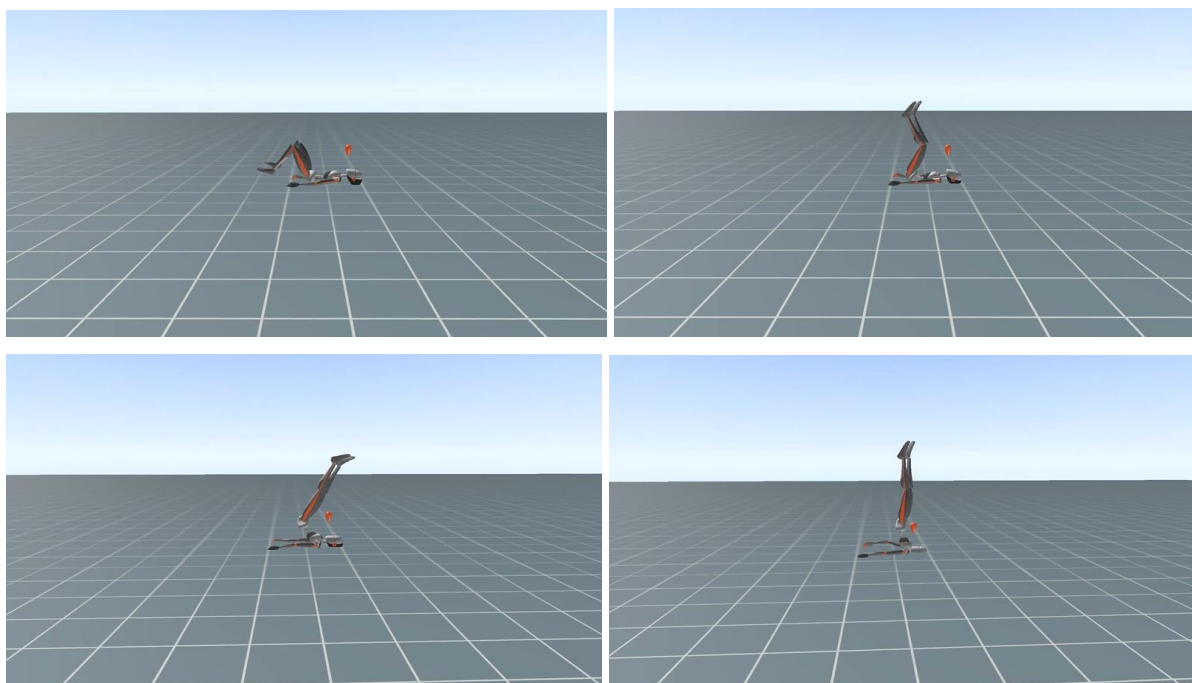
Partindo da posição em decúbito dorsal, com os cotovelos flexionados e mãos atrás da parte superior dorsal, com as pernas flexionadas e pés no chão, impulsionando o corpo para cima realizando uma extensão da coluna, mantendo os braços e pernas ligeiramente flexionados, com a cabeça para baixo.



¹⁰⁰⁷ <https://youtu.be/OcX55zAiLVg>

5.1.24. Vela¹⁰⁰⁸

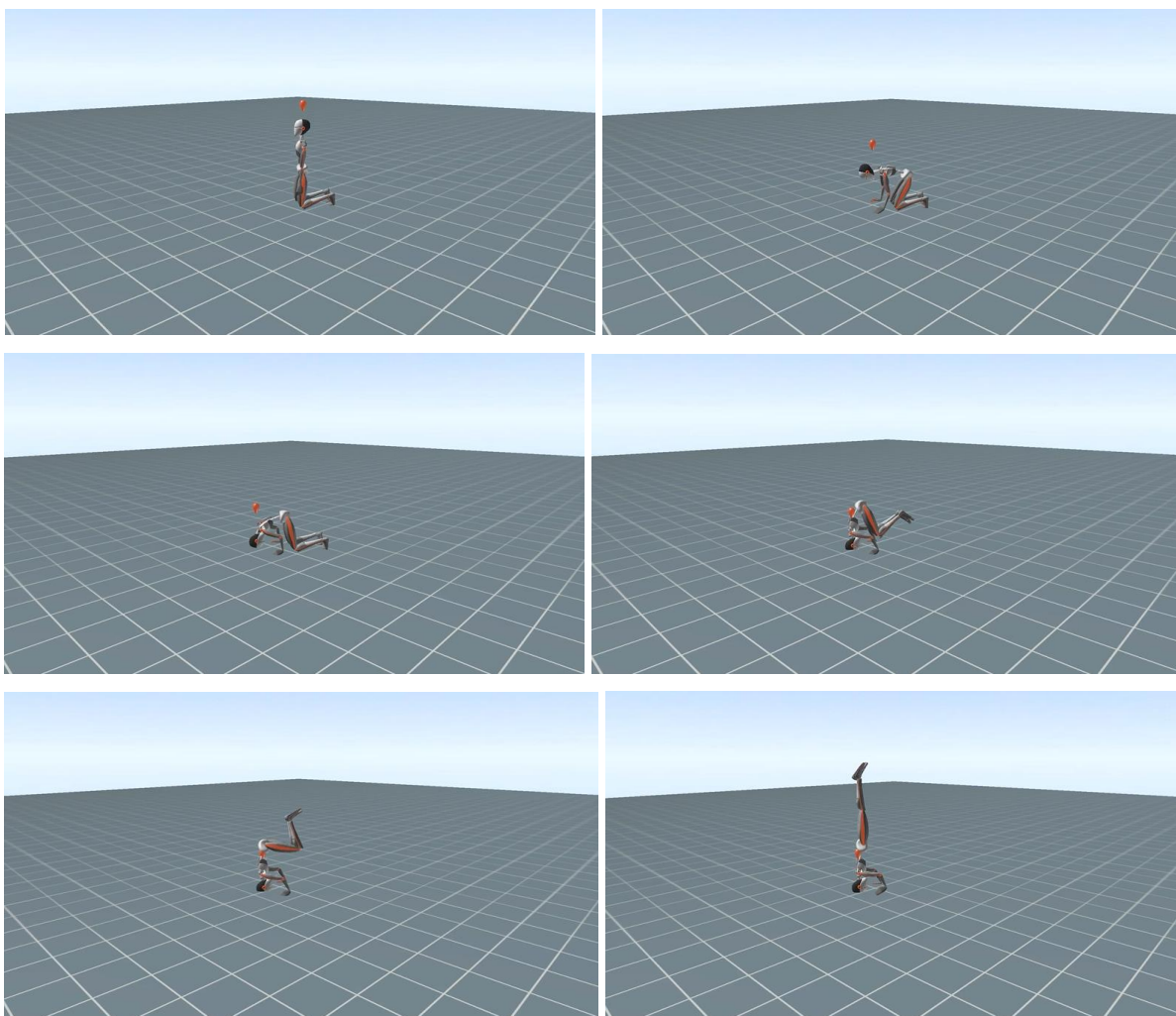
Partindo da posição em decúbito dorsal, elevar o quadril e as pernas estendidas e juntas para cima, apoiando o corpo nos ombros e parte posterior do pescoço, com as mãos no chão ou auxiliado pelos braços flexionados que sustentam o quadril acima.



¹⁰⁰⁸ <https://youtu.be/hi-6ePkICMQ>

5.1.25. Parada de cabeça¹⁰⁰⁹

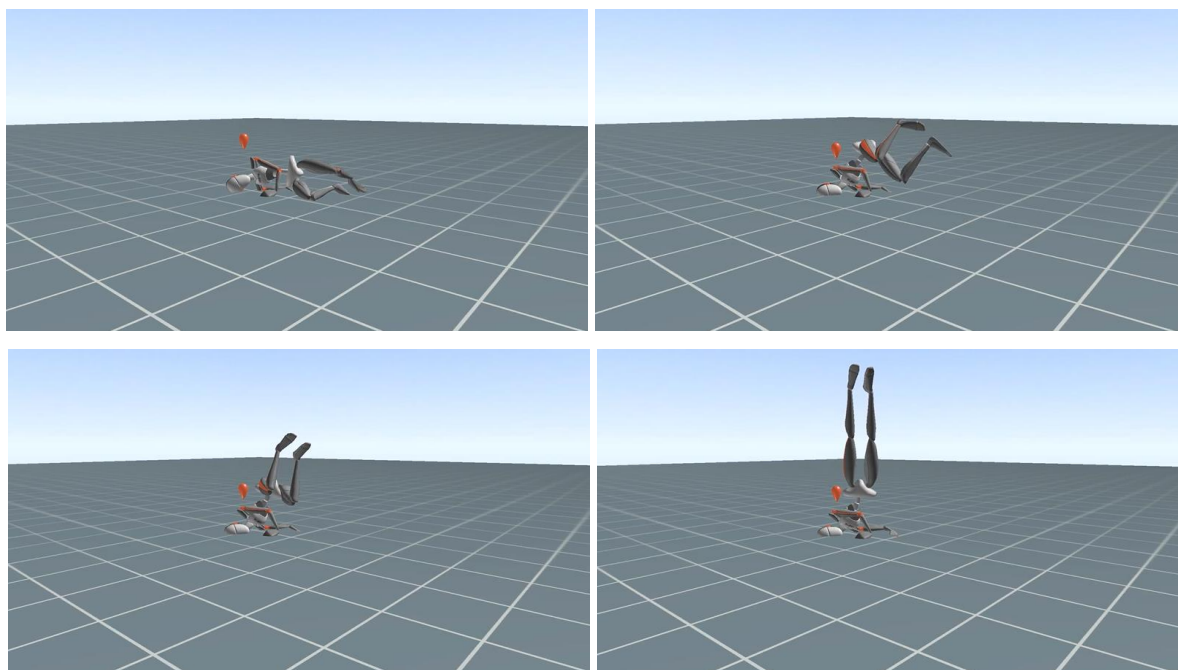
Partindo da posição ajoelhada, apoiar as mãos espalmadas no solo à frente do corpo, mãos à largura dos ombros, cotovelos flexionados, dedos voltados para frente, flexionar a cabeça à frente, apoiar a cabeça no solo ligeiramente à frente das mãos, formando o desenho de um triângulo, elevar os joelhos no cotovelo, finalizar o movimento em apoio sobre as mãos e a cabeça com as pernas estendidas e juntas acima.



¹⁰⁰⁹ https://youtu.be/6ip1gC_cCrQ

5.1.26. Parada de ombro¹⁰¹⁰

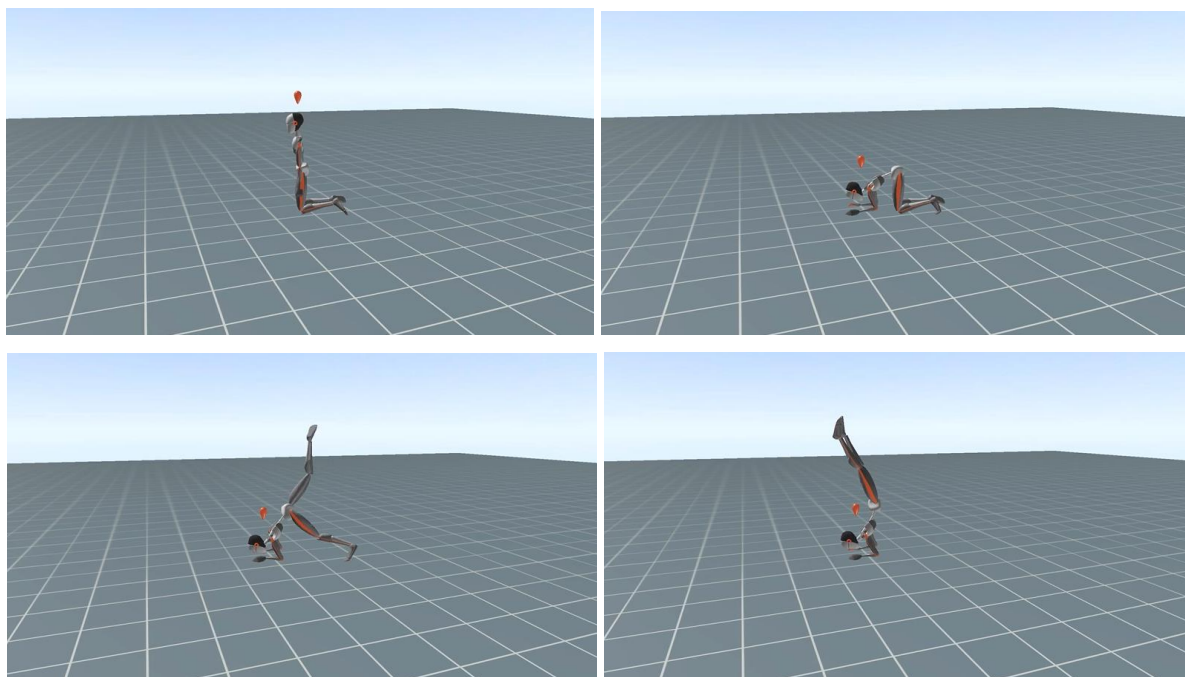
Partindo da posição em decúbito lateral, esquerdo ou direito, apoiar uma das faces da cabeça no solo, o braço abaixo flexionado com a palma da mão voltada para cima, o braço à frente flexionado com a mão apoiada no chão ligeiramente à frente do rosto, apoiar os joelhos juntos e flexionados no cotovelo do braço à frente, elevar o quadril e as pernas estendidas e juntas para cima, apoiando o corpo nos ombros e na lateral da cabeça.



¹⁰¹⁰ <https://youtu.be/LIYBRGUg4uQ>

5.1.27. Parada de cotovelos¹⁰¹¹

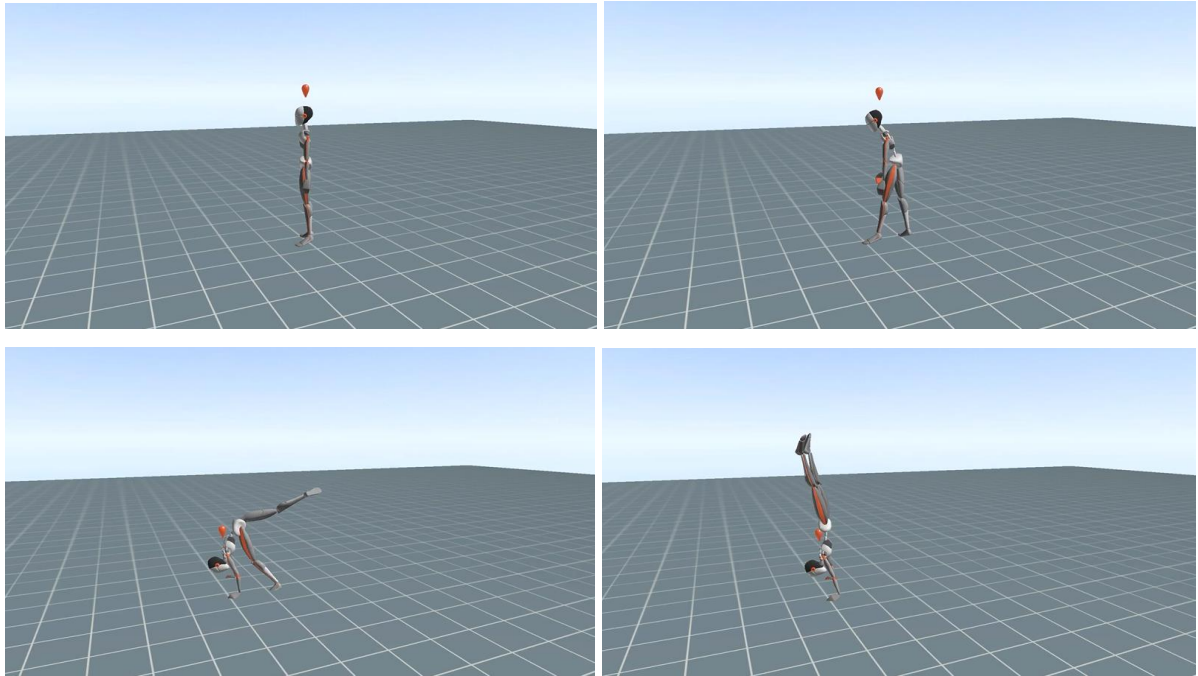
Partindo da posição ajoelhada, apoiar os antebraços no chão a frente, as mãos espalmadas no solo à frente do corpo na largura dos ombros, cotovelos flexionados, dedos voltados para frente, impulsionar o corpo para cima com as pernas, finalizando com o quadril e a pernas esticadas, juntas e elevadas acima.



¹⁰¹¹ <https://youtu.be/VJHKbe2Pke4>

5.1.28. Parada de mãos¹⁰¹²

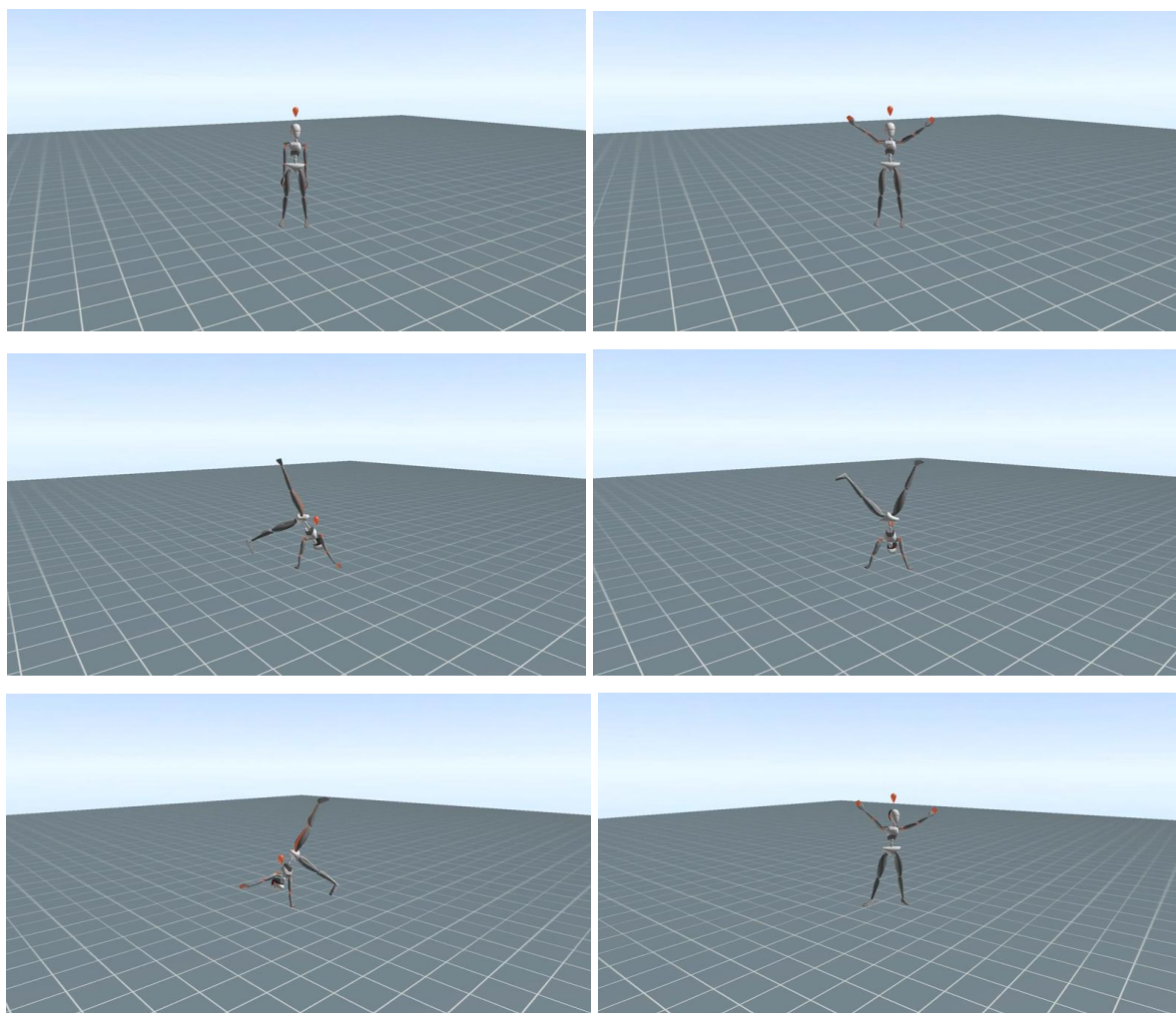
Partindo da posição em pé, apoiar as mãos espalmadas no solo à frente do corpo, mãos à largura dos ombros, dedos voltados para frente, elevar uma das pernas em seguida a outra, finalizando com os braços e pernas esticados acima, cabeça para baixo.



¹⁰¹² <https://youtu.be/avyMZCbeAkA>

5.1.29. Roda¹⁰¹³

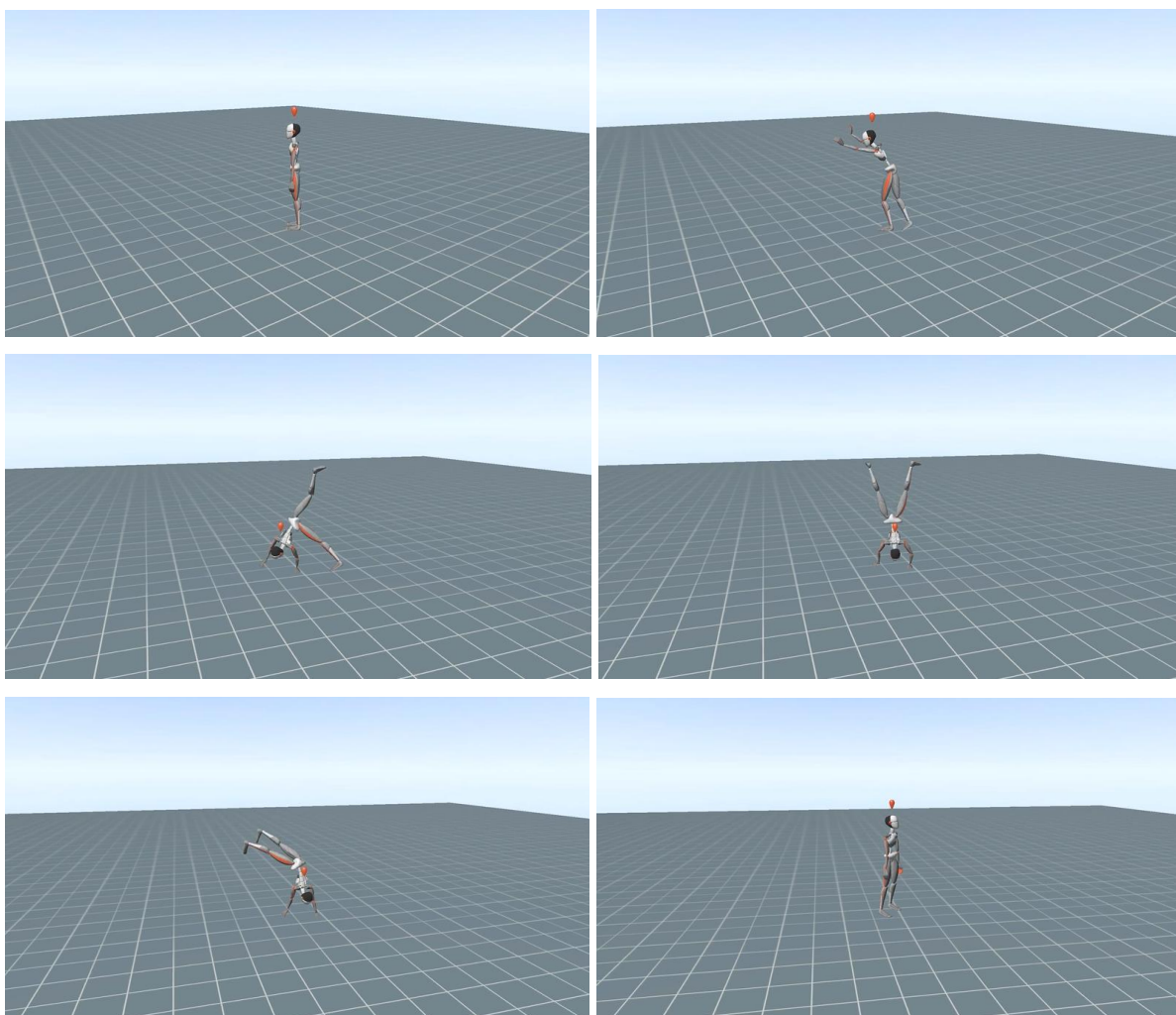
Partindo da posição em pé, posicionar as pernas em afastamento antero posterior e braços elevados e esticados na largura dos ombros. A perna exterior é lançada primeiro para cima e para o lado, simultaneamente ao apoio alternado das mãos ao solo na mesma linha dos pés. A primeira mão a ser apoiada no solo será a mão contrária da perna lançada. O corpo passa por em extensão pela vertical dos apoios das mãos, com pernas afastadas e estendidas e com o quadril fixo, finalizando em pé com as pernas em afastamento antero posterior e braços elevados e esticados na largura dos ombros.



¹⁰¹³ <https://youtu.be/SwVBekFgY-Y>

5.1.30. Rodante¹⁰¹⁴

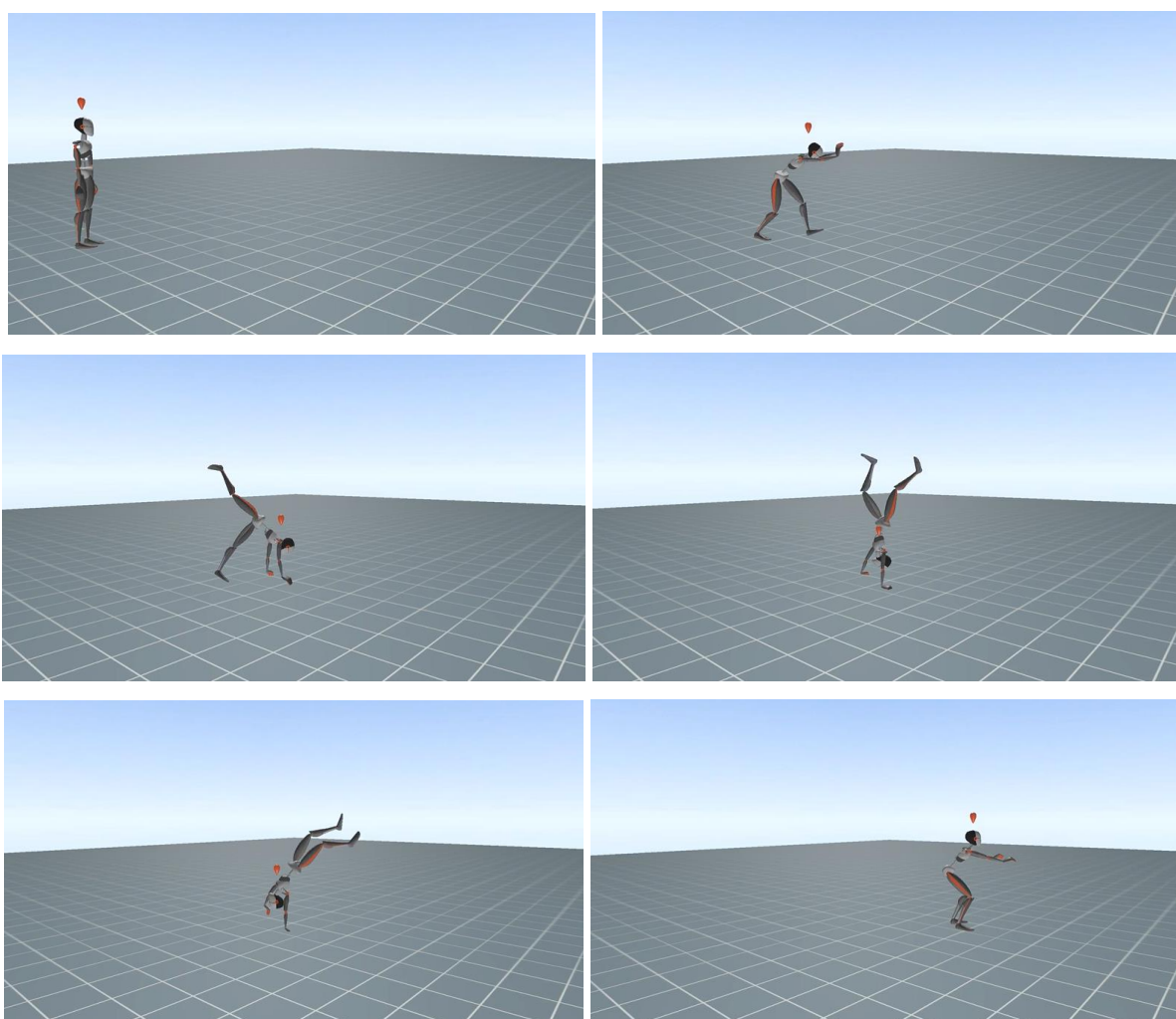
Iniciando na posição em pé, ligeira corrida “pré-chamada” rápida e rasante, com pernas levemente afastadas na posição ântero-posterior, onde a perna da frente flexiona ligeiramente ao mesmo instante em que os braços são projetados para frente em direção ao solo, quando a primeira mão toca o solo, sendo esta correspondente a perna que está à frente, ocorrerá a impulsão das pernas. Passando pela posição invertida o tronco juntamente com as pernas fará uma rotação de 180°. Os braços realizam uma repulsão iniciando a fase que se perde o contato com o solo, finalizando em pé para o lado contrário que iniciou o movimento.



¹⁰¹⁴ <https://youtu.be/ZjaUIUr9ANI>

5.1.31. Reversão¹⁰¹⁵

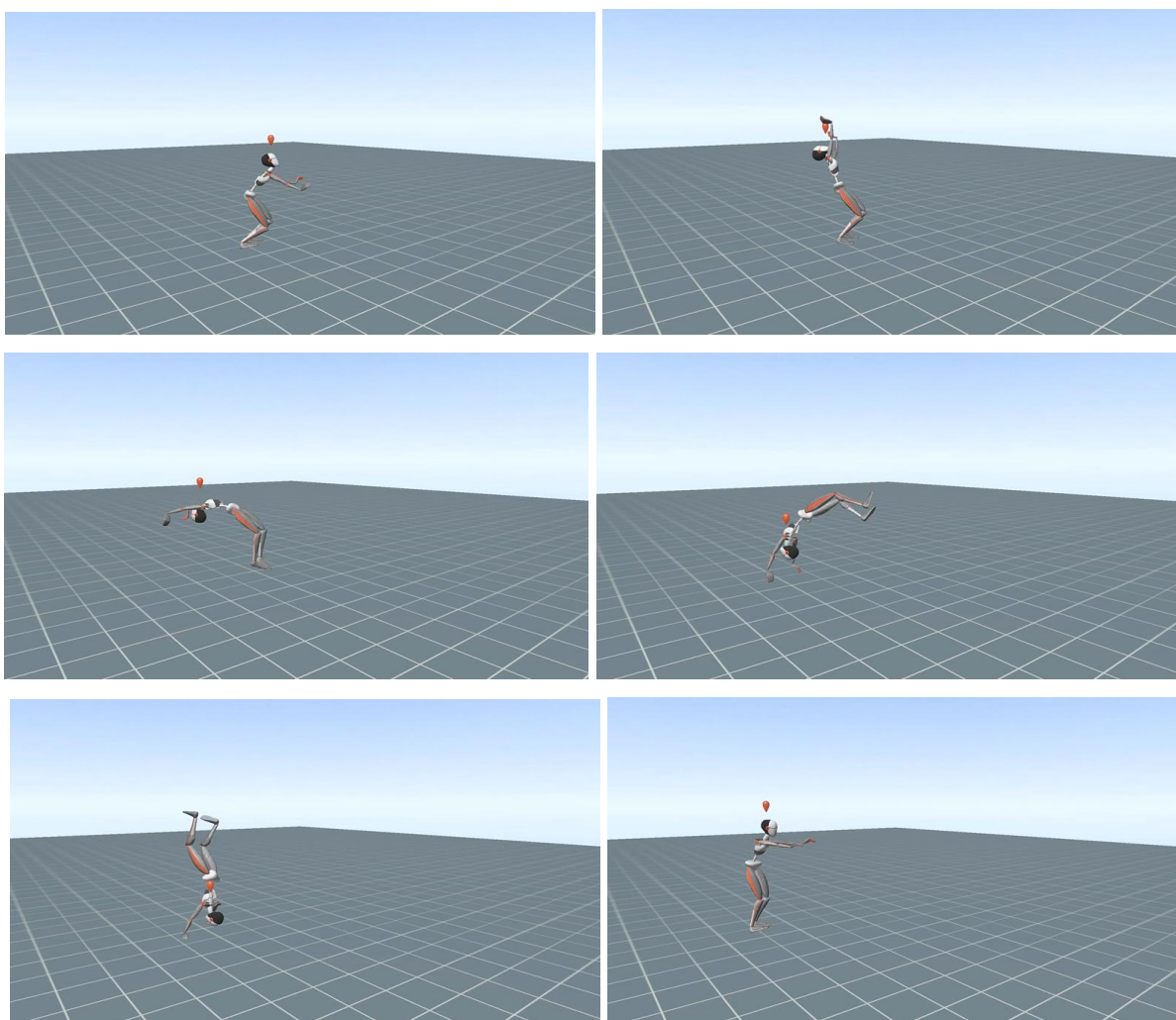
Partindo da posição em pé, ligeira corrida “pré-chamada” rápida e rasante, com as pernas posicionadas em afastamento antero-posterior e braços elevados na largura dos ombros. As mãos apoiam simultaneamente o chão longe do último pé de apoio, as pernas são lançadas de forma alternada, cuja perna de trás é a primeira a ser lançada e a primeira a chegar ao solo. Na passagem pela vertical invertida, há uma repulsão dos membros superiores. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para frente no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação dos braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



¹⁰¹⁵ <https://youtu.be/0Q-N16kszMq>

5.1.32. Flic-flac¹⁰¹⁶

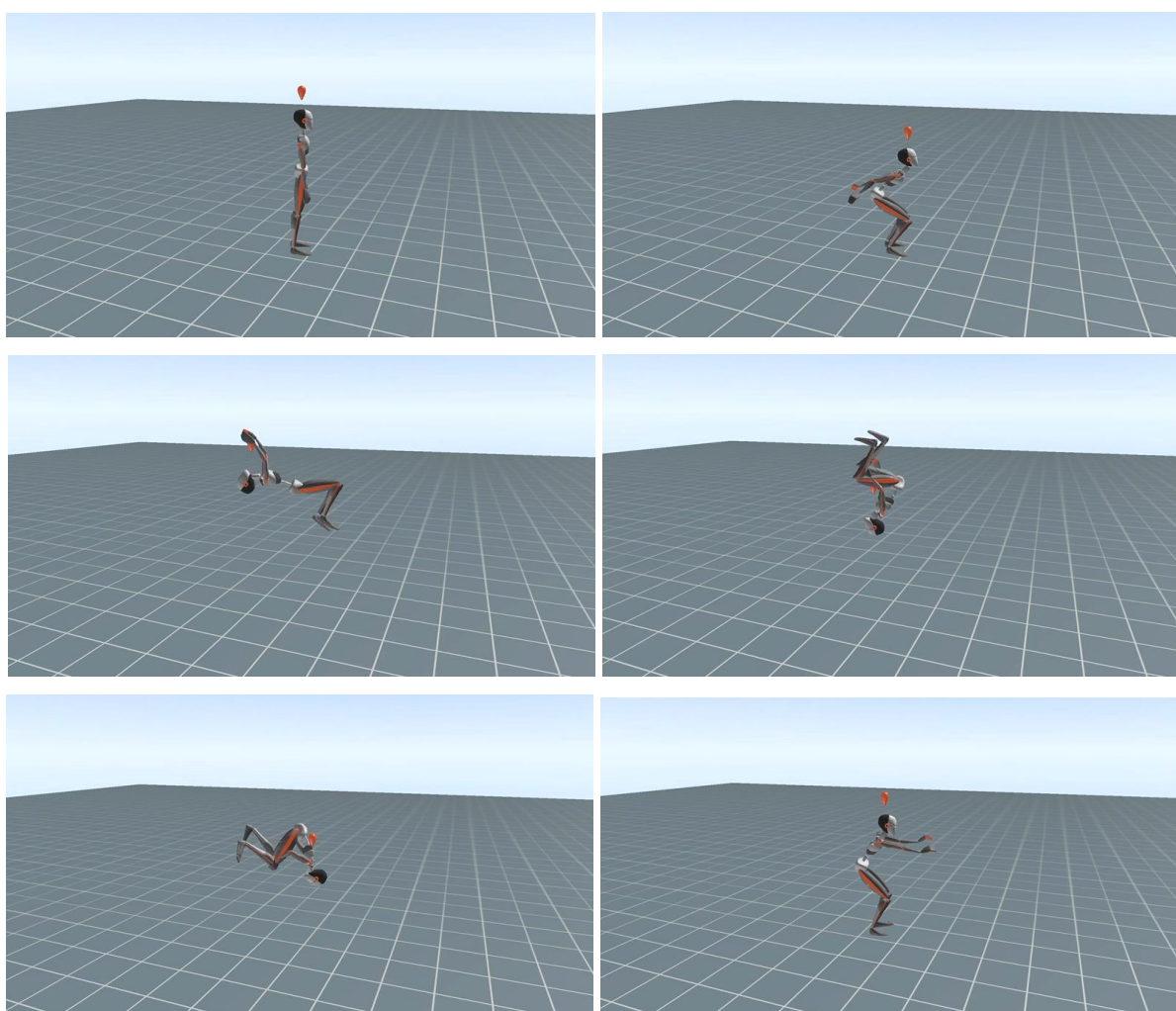
Partindo da posição em pé, ligeira inclinação do corpo para trás, impulso para trás a partir dos membros inferiores e um balanço dos braços da frente para trás, projeção do quadril para a frente, forçando a extensão do corpo à retaguarda, procurar o chão com as mãos viradas para frente e impulsionar os membros superiores. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para trás no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação dos braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



¹⁰¹⁶ https://youtu.be/wTSL4jQ_ITY

5.1.33. Salto mortal para trás grupado¹⁰¹⁷

Partindo da posição em pé, flexionar os membros inferiores ao mesmo tempo que balança os membros superiores de trás para cima para impulsionar o corpo para cima com as pernas, flexionar as pernas puxando os joelhos ao peito. Ao completar 360 graus de rotação ao redor do eixo transversal do corpo, em deslocamento para trás no plano transversal, finalizar o movimento em apoio sobre os pés, elevando-se à posição de pé (ortostática), com elevação dos braços em extensão, e assumindo a postura estendida.



¹⁰¹⁷ <https://youtu.be/O9dRIQseUwU>

5.2. TABELAS DE MOVIMENTOS DE INVERSÃO DAS OBRAS

5.2.1. Filmografia de Buster Keaton

A partir da identificação dos movimentos acrobáticos presentes nos filmes interpretados e dirigidos pelo ator estadunidense Buster Keaton na década de 20 do século XX, foram feitos fichamentos e categorizações das justificativas dramáticas para refletir acerca dos diferentes papéis que elas podem assumir em situações narrativas não somente neste gênero fílmico, mas em uma cena acrobática em geral. O recorte dos movimentos acrobáticos examinados foi limitado àqueles que transitam ou resultam em uma inversão do corpo. As acrobacias dramáticas, contextualizadas na narrativa, podem assumir, portanto, diversos papéis e recursos dentro do enredo.

A seleção das obras teve como critério a participação de Keaton à frente da produtora Buster Keaton Productions e para além da função única como ator, incluindo seu envolvimento como diretor. Desta forma, o seu olhar artístico não está presente somente na sua interpretação por dentro da cena, mas também por fora dela, expressando seus pontos-de-vista na execução dos enquadramentos. Keaton ainda tem crédito de cargos adicionais como autor, participando das elaborações de ideias e da escrita dos roteiros e das *gags*; dublê (*stuntman*), executando feitos físicos de alta periculosidade e risco; editor, realizando a montagem dos quadros e formatação dos efeitos; produtor, coordenando a organização da produção como um todo; e até mesmo cenógrafo, concebendo e construindo as estruturas do cenário. Desta forma, a pluralidade de seu envolvimento nas obras escolhidas permite delinear melhor seu ofício e identidade cinematográfica.

A escolha da década se justifica pela abundância de produções em comparação com o período de tempo e a grande presença e popularidade de movimentos acrobáticos, que a partir da década seguinte decai pela influência de um estilo realista ascendente e o aumento das produções com captação de áudio. O filme mais antigo é “One Week”, lançado em setembro de 1920, e “Steamboat Bill Jr.”, de maio de 1928, é o mais recente da lista. O recorte temporal de um século atrás qualifica uns dos primórdios de registros filmados de movimentos acrobáticos, o que o eleva a uma condição de referência em vídeo de importância documental para uma análise da percepção da técnica acrobática daquela época nos âmbitos do esporte, cinema e seu emprego em um estilo de interpretação.

Foram analisados 19 curtas-metragens e 10 longas-metragens, totalizando 29 obras de referência. Dentre os curtas-metragens, Keaton atua, dirige e escreve todas as produções. Ele

edita 6 produções (31%), sendo metade delas dentre as obras lançadas em 1920. Ele não possui crédito de produtor ou dublê em nenhum lançamento. Dentre os longas-metragens, Keaton participa como ator e diretor em todas as obras. Ele produz 7 filmes (70%), escreve e edita 5 (50%) e possui crédito como dublê em 2 das produções (20%). No total, ele atua e dirige todas os filmes, enquanto é responsável pelo roteiro em 24 das obras (82%), pela edição em 11 (37%), pela produção em 7 (24%) e como dublê em 2 (6%). Ele dirige sozinho quatro longas-metragens (que representam 40% das produções de longas e 13% do total de filmes). Em sua obra prima, *The General*, por exemplo, ele possui créditos de todos os encargos principais, como ator, diretor, produtor, autor, editor e dublê.

Os 19 curtas-metragens foram produzidos em um intervalo de apenas quatro anos (1920-1924). Os longas-metragens foram lançados em um período que compreende seis anos (1923-1928). O ano com maior número de produções de curtas-metragens é 1922, com 7 filmes (que é o ano com mais obras em geral), o que corresponde a 36% do número de curtas); enquanto 1923 detém o menor número de lançamentos, com 2 (10% dos curtas). O ano com maior número de produções de longas-metragens é 1923, com 3 (30% dos longas), enquanto apenas um lançamento foi feito nos anos de 1924, 1926 e 1928 (10% cada), que também compreendem o menor número de produções entre todos os anos. A média de produções de curtas-metragens é 4.75 filmes por ano, enquanto a referente aos longas-metragens é de 1.5 obra/ano. A média geral de produções, que compreende 29 obras em 9 anos, é de 3.22 filmes ao ano.

Os curtas-metragens têm duração de cerca de 20 minutos cada; enquanto os longas-metragens contam com extensões que variam de 40 a 80 minutos. O menor curta é “Neighbors”, com duração de 17 minutos e 44 segundos (sendo o mais curto de todas as produções), e o maior curta-metragem é “One Week”, com 24 minutos e 37 segundos. O maior longa-metragem é “The General”, com 78 minutos e 52 segundos (sendo o mais longo dentre todas as obras), e o menor longa é “Sherlock Jr”, com 44 minutos e 33 segundos. A duração total dos curtas totalizam 6 horas, 53 minutos e 59 segundos; os longas têm duração total de 11 horas, 1 minuto e 7 segundos. O total de tempo das obras é de 17 horas, 55 minutos e 6 segundos. A média de tempo de duração dos curtas-metragens é de 21 minutos e 46 segundos; enquanto dos longas-metragens é de 1 hora, 6 minutos e 6 segundos.

Os movimentos acrobáticos são presentes em todas as obras cinematográficas analisadas. Foram identificados os montantes de 153 inversões corporais nos curtas e 140 nos longas, reunindo um conjunto integral de 293 corporeidades invertidas. Os elementos acrobáticos presentes incluem rolamentos para frente, rolamentos para frente laterais direitos, rolamentos para frente laterais esquerdos, rolamentos para trás, rolamentos para trás laterais

direitos, rolamentos para trás laterais esquerdos, mortais para frente, mortais para trás, mortais laterais, paradas de mãos, paradas de cabeça, paradas de ombros, vela, pullover e mergulhos de ponta. Entre os curtas-metragens, o filme que menos apresenta inversões é “Cops”, com 1 movimento (que também é o menor entre todas as obras), e o que tem maior número são “The Scarecrow”, “Hard Luck” e “The Boat”, com 13 movimentos. O filme que apresenta menor número de inversões entre os longas-metragens é “Battling Butler”, com dois movimentos, e o que tem a maior quantidade de momentos de inversões corporais é “The Navigator”, com 30 movimentos (que é o maior número entre todos os filmes). Nem todos os movimentos acrobáticos listados são feitos exclusivamente por Keaton, e sim por outros personagens, mas este índice representa uma extrema minoria.

A média simples de movimentos acrobáticos nos curtas (153 movimentos em 19 obras) foi de 8.0 movimentos por filme, enquanto nos longas (140 movimentos em 10 obras) foi de 14.0 movimentos/filme. A média geral total, resultado da divisão simples dos 293 movimentos em 29 obras, corresponde a um expressivo número de mais de 10 movimentos por filme (10.1). Apesar de apresentar quase que o mesmo número de corporeidades invertidas em cerca de metade do número total de obras, o que reflete em uma média total maior, os longas-metragens apresentam, de forma geral, uma média de inversões por filme menor do os curtas. Os curtas-metragens apresentam uma média de 0.37 movimentos de inversão corporal por minuto de filme, enquanto os longas-metragens têm uma média de 0.22 inversões/minuto. Com 13 movimentos distribuídos ao longo de 19 minutos, o curta com maior densidade de movimentos por minuto de filme é “The High Sign”, com 0.68 inversões/minuto (que também é a maior média entre todas as obras), o que resulta em quase um movimento acrobático por minuto de filme. O curta com menor densidade de inversões por minuto é “Cops”, com 0.05 movimentos/minuto. Dentre os longas, a maior densidade de movimentos acrobáticos por minuto de filme é “The Navigator”, com 0.50, o que significa que, podemos visualizar um movimento de inversão corporal a cada dois minutos de filme. A menor densidade de corporeidades invertidas por minuto de filme é “Battling Butler”, que, com 2 movimentos em seus 76 minutos, tem uma média de 0.02 movimentos/minuto (o que corresponde a menor mediana entre todas as produções).

Dentre os curtas-metragens, o movimento acrobático mais popular e que aparece em mais curtas diferentes é o rolamento para frente, com 36 aparições (23% dos movimentos de inversão totais dos curtas) em 13 dos 19 filmes (68%), sendo que 7 deles são realizados apenas em “The Scarecrow”. Rolamentos para frente laterais direitos aparecem 3 vezes (1%) em 3 filmes (15%), e os rolamentos para frente laterais esquerdos são feitos 4 vezes (2%) em 3 filmes

(15%) (sendo 2 em “The Goat”). Assim, o número de rolamentos gerais para frente é de 43 (28%). Rolos para trás compõem 9 aparições (5%) em 7 filmes diferentes (36%) (sendo 3 em “Convict 13”), rolos para trás laterais direitos são feitos 5 vezes (3%) em 5 obras (26%) e rolos para trás laterais esquerdos são visualizados 8 (5%) vezes em 7 filmes (36%) (sendo 2 em “My Wife’s Relations”). Desta forma, o número de rolamentos gerais para trás é de 22 (14%). O montante total que rolamentos aparecem é 65 vezes (42%). Mortais para frente aparecem 16 vezes (10%) em 12 filmes (63%) (sendo 2 visualizações em “One Week”, “Convict 13”, “The Paleface” e “The Electric House”). Mortais para trás são realizados 3 vezes (1%) em 3 filmes (15%) e mortais laterais são vistos 1 vez (<0.01%) em uma única obra (<1%). O número total de mortais é, portanto, 20 (13%). Paradas de mãos mostram-se em 5 vezes (3%) em 4 filmes (21%) (sendo 2 vezes em “The Scarecrow”), paradas de ombros são 7 (4%) em 5 filmes (26%) (sendo 2 em “Hard Luck” e “The Playhouse”), paradas de cabeça são visualizadas 3 vezes (1%) em 2 obras (10%) (sendo 2 em “Neighbors”) e o movimento de vela foi percebido 2 vezes (1%) em 2 produções diferentes (10%). As paradas compõem 17 situações (11%). Mergulhos de ponta são vistos 13 vezes (8%) em 8 filmes diferentes (42%) (“The Paleface” é o que mais detém, com 3 movimentos). Situações de inversão que não se encaixam como movimentos acrobáticos elementares são vistas 38 vezes (24%) em 15 curtas diferentes (78%).

Dentre os longas-metragens, o movimento acrobático mais comum é o mergulho de ponta, com 27 aparições (19% dos movimentos de inversão totais dos longas) em 6 dos 10 filmes (60%), sendo que 18 deles são realizados somente em “The Navigator”. Rolamentos para frente compõem 10 ações (7%) presentes em 5 filmes (50%) (sendo o mais comum em “Sherlock Jr”, com 5 movimentos). Rolamentos para frente laterais direitos aparecem 4 vezes (2%) em 3 filmes (30%), e os rolamentos para frente laterais esquerdos são feitos 4 vezes (2%) em 4 filmes (40%). Assim, o número geral de rolamentos para frente é de 18 (12%). Rolos para trás compõem 11 aparições (7%) em 8 filmes diferentes (80%) (sendo 4 em “Sherlock Jr”), o que o torna o elemento acrobático mais presente em longas diferentes. Rolos para trás laterais direitos são feitos 5 vezes (3%) em 3 obras (30%) (sendo 3 em “Sherlock Jr) e rolos para trás laterais esquerdos são visualizados 5 (3%) vezes em 4 filmes (40%) (sendo 2 em “Steamboat Bill Jr”). Desta forma, o número de rolamentos gerais para trás é de 21 (15%). O montante total que rolamentos aparecem é 39 vezes (27%). Mortais para frente aparecem 12 vezes (8%) em 7 filmes (70%) (sendo 4 visualizações em “Three Ages”). Mortais para trás são realizados 2 vezes (1%) em 2 filmes (20%) e mortais laterais são vistos 2 vezes (1%) em 2 obras (20%). O número total de mortais é, portanto, 16 (11%). O maior índice de paradas é de ombros, com 13 movimentos (9%) em 6 filmes (60%) (sendo 4 em “Three Ages” e “Steamboat Bill Jr”); paradas

de mãos mostram-se em 5 vezes (3%) em 3 filmes (30%) (sendo 3 vezes em “The Navigator”), o movimento de vela foi percebido 6 vezes (4%) em 3 produções diferentes (30%), e as paradas de cabeça não são vistas em nenhum dos filmes. As paradas compõem 24 situações (17%). Um movimento de pullover (<0.01%) é visto com exclusividade em “Seven Chances”. Situações de inversão que não se encaixam como movimentos acrobáticos elementares são vistas 33 vezes (23%) em 9 longas diferentes (90%).

Entre todas as obras analisadas, o movimento do rolo para frente foi o mais utilizado, presente 46 vezes (15%) em 18 obras diferentes (62%). A obra em que ele mais aparece é em “The Scarecrow”, com 7 movimentos. O total de rolos para frente laterais direitos é de 7 (2%) em 6 filmes (20%), cuja filme com maior número é “Sherlock Jr”, com 2. Os rolos para frente laterais esquerdos são vistos de 8 (2%) em 7 obras (24%), e “The Goat” é o filme com maior índice deste elemento, com 2 aparições. O número total de rolamentos para frente é 61 movimentos (20%). Os rolos para trás compreendem 20 visualizações (6%) em 15 filmes (51%), sendo que a produção em que ele mais aparece é em “Sherlock Jr”, com 4. Os rolos para trás laterais direitos e esquerdos reúnem, respectivamente, 10 movimentos (3%) em 8 filmes (27%) (sendo “Sherlock Jr” que reúne maior número de vezes, com 3) e 13 ações (4%) em 11 obras (37%) (o maior número de aparições é visto 2 vezes em “My Wife’s Relations” e “Steamboat Bill Jr”). Os rolamentos para trás têm um montante de 43 movimentos (14%). O total de rolamentos é de 104 situações (35%), o que compreende o maior número entre todos os grupos dos elementos acrobáticos. O mortal para frente é visto 28 vezes (9%) em 19 obras (65%), sendo o movimento que está presente em mais obras diferentes, e aparece em 4 ocasiões (1%) somente em “Three Ages”. O mortal para trás pode ser conferido 5 vezes (1%) em 5 filmes (1%), e o mortal lateral é visualizado 3 vezes (1%) em 3 obras (10%). O conjunto de mortais reúnem 36 momentos (12%). As paradas de ombros são as mais populares entre as posições, sendo vistas 20 vezes (6%) em 11 filmes (37%), cujas produções com um superlativo incluem “Three Ages” e “Steamboat Bill Jr”, com 4 visualizações (1% cada). A parada de mão é vista 10 vezes (3%) em 7 filmes (24%), cujo filme com maior número de aparições é “The Navigator”, com 3 (1%). As paradas de cabeça podem ser vistas 3 vezes (1%) em 2 obras (6%), 2 delas (<0.01%) somente em “Neighbors”. A posição da vela aparece 8 vezes (2%) em 5 filmes (17%), sendo 3 delas (1%) em “Steamboat Bill Jr”. Em conjunto, as paradas têm um montante de 41 movimentos (13%). O movimento do pullover é visto em sua totalidade 1 vez (<0.01%) em 1 filme (<0.1%). Os mergulhos reúnem 40 aparições (13%) em 14 obras diferentes (48%). As situações de inversão corporal que não se encaixam como movimentos acrobáticos elementares aparecem 71 vezes (24%) em 24 das produções (82%).

A tabela aqui apresentada é formada por cinco colunas, identificando, respectivamente, os anos das obras, organizados em ordem cronológica de lançamento; os nomes dos filmes em seu título original em inglês e sua respectiva duração, utilizando a simbologia de minutos com uma apóstrofe (') e segundos através de duas (''); o instante em que a corporeidade invertida aparece, com a convenção de pontuação simbólica; a justificativa dramática da ação acrobática e o movimento executado. Em relação a este último, algumas lacunas foram deixadas propositalmente pois os elementos acrobáticos nem sempre contém uma nomenclatura definitiva, pois pode indicar apenas uma passagem pela posição invertida; ou o movimento não se encaixa em uma classificação específica. Por fim, há o link de acesso de cada filme nas notas de rodapé; pois indica-se assistir os vídeos para melhor compreensão visual do conteúdo textual descritivo da tabela e imagético contido no corpo da tese.

ANO	OBRA	MOMENTO INVERSÃO CORPORAL	JUSTIFICATIVA DRAMÁTICA	POSIÇÃO/MOVIMENTO
1920	<i>One Week</i> ¹⁰¹⁸ (24'37'')	04'31'' 11'27'' 15'12''	Queda decorrente do corte da madeira de sustentação Aplicação de força desproporcional ao puxar a corda Queda decorrente da falta do piso do andar da casa	Rolo para trás lateral direito Mortal para frente Mortal para frente
1920	<i>Convict 13</i> ¹⁰²⁰ (21'48'')	01'41'' 02'16'' 02'37'' 13'59'' 14'08'' 17'02'' 17'30'' 18'24'' 18'25'' 18'40'' 19'16'' 20'16''	Aplicação de força desproporcional na tacada de golfe Mergulho para pegar o peixe Mergulho para pegar o peixe Queda do muro devido ao golpe na cabeça Ser rodopiado pelos pés Golpe com os pés Pendurado na corda pelos pés Queda decorrente do golpe no rosto Queda decorrente do golpe no rosto Queda sobre a mesa decorrente ao golpe no rosto Queda decorrente do tiro nas costas Queda decorrente do golpe nas costas	Mortal para frente Mergulho de ponta Mergulho de ponta Mortal para frente - Parada de mãos - Rolo para trás Rolo para trás Rolo para trás Rolo para frente Rolo para frente lateral direito
1920	<i>Neighbors</i> ¹⁰²¹ (17'44'')	02'31'' 02'38'' 02'57'' 03'06'' 03'15'' 06'10'' 08'37'' 09'06'' 09'32'' 16'38'' 17'21''	Escorregada no corrimão da escada Preso pelos pés por grampos no varal Giro pelo golpe nas costas Preso dentro do barril Cabeça presa na lama Queda devido ao impacto com o poste Ultrapassagem do muro devido a fuga Queda devido ao impacto da tábuca de madeira Giro pelo impulso da tábuca de madeira Ultrapassagem da janela Queda devido ao buraco no chão	- - Mortal para frente Parada de cabeça Parada de cabeça Rolo para trás lateral esquerdo Rolo para frente Vela - Rolo para frente Rolo para frente
1920	<i>The Scarecrow</i> ¹⁰¹⁹ (20'32'')	08'16'' 10'03'' 10'22'' 10'32'' 11'59'' 12'01'' 12'03'' 12'05'' 13'42'' 16'04'' 16'40'' 18'30'' 18'45''	Queda das costas do homem Ultrapassar mesa devido a fuga do cachorro Ultrapassar a janela devido a fuga do cachorro Ultrapassar a abertura da parede devido a fuga do cachorro Ultrapassar a janela devido a fuga do cachorro Ultrapassar a janela devido a fuga do cachorro Ultrapassar a janela devido a fuga do cachorro Ultrapassar a janela devido a fuga do cachorro Queda devido ao lançamento da máquina Queda devido ao rompimento da madeira de sustentação Atravessar o rio com as mãos para evitar se molhar Queda devido a corrida do cavalo Queda de cima do cavalo	Rolo para trás lateral esquerdo Rolo para frente Rolo para frente Rolo para frente Rolo para frente Rolo para frente Rolo para frente Rolo para frente Mortal para frente Parada de mãos Parada de mãos Rolo para frente lateral esquerdo Rolo para trás lateral direito

¹⁰¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=hHo1cvbDIpA>

¹⁰¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=yo8F-gWM45M>

¹⁰²⁰ https://www.youtube.com/watch?v=h_VuSV5UL_o

¹⁰²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=tM0SeH8rcBg>

1921	<i>The Haunted House</i> ¹⁰²² (20'45'')	01'36'' 01'37'' 01'38'' 14'34'' 15'28'' 16'24'' 16'25''	Queda devido a transformação da escada em rampa Queda devido a transformação da escada em rampa Queda devido a transformação da escada em rampa Queda do parapeito da escada Fuga do homem Escorregada na rampa Saída da escorregada do corrimão	Rolo para frente Rolo para frente Rolo para frente Rolo para trás lateral esquerdo Mortal para frente - Rolo para frente lateral esquerdo
1921	<i>Hard Luck</i> ¹⁰²³ (22'44'')	02'56'' 11'14'' 14'39'' 14'57'' 15'54'' 15'54'' 18'43'' 21'55''	Subida no galho da árvore Queda devido ao tropeço Queda de cima do boi Subida no cabo Ultrapassar a janela devido a fuga do urso Queda da escada Puxado por trás da calça Mergulho na piscina pelo trampolim	- Parada de ombro Parada de ombro - Mortal para frente Rolo para trás - Mergulho de ponta
1921	<i>The High Sign</i> ¹⁰²⁴ (19'34'')	09'48'' 17'28'' 17'39'' 17'47'' 17'53'' 18'01'' 18'03'' 18'35'' 18'35'' 18'40'' 18'46'' 18'51'' 18'54''	Queda sobre a mesa devido ao impacto da abertura da porta Ultrapassagem da passagem da parede Queda da janela devido ao golpe na cabeça Queda da janela devido ao impacto da cama Queda do andar da casa Ultrapassar o quadro devido a fuga Ultrapassar a gaveta do móvel devido a fuga Queda devido ao impulso da tubulação Queda sobre a cama devido ao impacto com a tubulação Queda devido a ultrapassagem da passagem da parede Queda devido a ultrapassagem da passagem da parede Queda do andar da casa Queda devido ao golpe no quadril	Rolo para frente - - Mortal para frente Rolo para trás lateral direito Rolo para frente Rolo para frente Vela Rolo para trás lateral esquerdo Rolo para frente Rolo para frente Rolo para trás Rolo para frente lateral direito
1921	<i>The Goat</i> ¹⁰²⁵ (23'03'')	05'07'' 07'16'' 07'39'' 07'40'' 08'12'' 14'27'' 14'29'' 14'49'' 20'06'' 20'53'' 20'56'' 20'57'' 21'51''	Desvencilhamento do carro em movimento Golpe da briga Queda devido a abertura da porta do caminhão Queda devido a abertura da porta do caminhão Ultrapassagem da porta para entrar no trem Ultrapassagem da janela devido a fuga Queda da janela Queda da maca devido a fuga Ultrapassar abertura da porta devido a fuga Queda no poço do elevador Descida no poço do elevador pelo poste Ficar de pé Golpe com os pés	Parada de ombro Mortal para frente Rolo para frente Rolo para frente lateral esquerdo Rolo para frente - Rolo para frente lateral esquerdo Rolo para frente Rolo para frente - - Rolo para trás lateral esquerdo Parada de mãos
1921	<i>The Playhouse</i> ¹⁰²⁶ (23'15'')	07'40'' 13'28'' 18'17'' 21'48''	Queda ao acertar o buraco no chão com a vassoura Ultrapassar o painel cenográfico devido a fuga Derrapagem ocasionada pela queda do palco Mergulho para salvar do afogamento	Parada de ombro Rolo para frente Parada de ombro Mergulho de ponta

¹⁰²² <https://www.youtube.com/watch?v=cKOoOK09HvQ&t=928s>

¹⁰²³ <https://www.youtube.com/watch?v=34wbLTtQSHI>

¹⁰²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=xYK81aNIqj8>

¹⁰²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=6kE2JfkJ1c>

¹⁰²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=LxWF5gIBiA>

1921	<i>The Boat</i> ¹⁰²⁸ (22'56'')	05'41'' 06'03'' 07'51'' 13'33'' 14'06'' 14'27'' 16'28'' 16'38'' 19'11''	Queda no mar devido a inclinação do funil do barco Queda no rio devido ao tropeço Queda no rio devido ao impacto da queda do poste Queda no rio devido à turbulência da água na tempestade Queda devido a força do vento sobre o guarda-chuva Queda no rio devido à turbulência da água na tempestade Giro do barco devido à turbulência da água na tempestade Giro do barco devido a turbulência da água na tempestade Queda no rio devido a inclinação do bote	- Mortal para frente Mortal para trás - Rolo para trás Mergulho de ponta - - -
1922	<i>The Paleface</i> ¹⁰²⁹ (20'48'')	08'28'' 08'30'' 09'37'' 09'38'' 09'41'' 09'42'' 10'00'' 19'05'' 19'05'' 19'27''	Entrada na chaminé para entrar na casa devido a fuga Queda da chaminé/saída da lareira devido a fuga Queda devido ao declive da montanha Queda devido ao declive da montanha Queda devido ao declive da montanha Queda devido ao declive da montanha Impulso do tecido estirado Mergulho para cruzar o riacho devido a fuga Mergulho para cruzar o riacho devido a fuga Queda devido ao tropeço	- Rolo para frente Rolo para frente Rolo para frente Mortal para frente Mortal para frente Mergulho de ponta (invertido) Mergulho de ponta Mergulho de ponta Parada de ombro
1922	<i>Cops</i> ¹⁰³⁰ (18'31'')	16'14''	Manter o equilíbrio da tábua de madeira	Rolo para trás
1922	<i>My Wife's Relations</i> ¹⁰³¹ (24'24'')	02'10'' 10'27'' 10'34'' 11'16'' 14'16'' 22'14'' 22'24'' 22'45''	Queda devido ao impacto com a mulher Escorregada devido a inclinação da cama Escorregada devido a inclinação da cama Queda sobre a cama devido ao tropeço no lençol Queda devido ao empurrão Queda sobre a mesa devido ao impacto com o homem Queda devido ao impacto da abertura da porta Queda devido ao impacto do lançamento do tijolo	Rolo para frente - - Rolo para trás lateral esquerdo Rolo para trás lateral direito Rolo para trás Rolo para trás lateral esquerdo Rolo para frente
1922	<i>The Blacksmith</i> ¹⁰³² (21'36'')	12'33'' 18'20'' 18'23''	Queda decorrente do susto Queda da carroça devido a puxada das rédeas pelo cavalo Parada da derrapagem	Rolo para trás lateral esquerdo - Rolo para frente
1922	<i>The Frozen North</i> ¹⁰²⁷ (18'17'')	09'33'' 10'16'' 13'17'' 14'47'' 16'57''	Queda da carroça devido ao excesso de peso Tentativa de ficar em pé após queda da cadeira Queda na água pela puxada da vara de pescar Queda devido a escorregada na neve Queda devido ao empurrão do homem	Rolo para frente Parada de mãos Mergulho de ponta - Mortal para frente

¹⁰²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=BDTkVlcasfI&t=8s>

¹⁰²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=68coqWL9SAI&t=340s>

¹⁰²⁹ https://www.youtube.com/watch?v=SnKf_w78dd0

¹⁰³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=asEgQZhShLk>

¹⁰³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=0bnszWJUxNA&t=748s>

¹⁰³² <https://www.youtube.com/watch?v=jmbfPIKwIB8>

1922	<i>The Electric House</i> ¹⁰³³ (23'29'')	05'22'' 05'44'' 05'46'' 17'38'' 20'55'' 20'56'' 21'02'' 21'02''	Queda da janela devido a velocidade da escada rolante Queda dos degraus devido a escada rolante Queda dos degraus devido a escada rolante Queda da escada rolante Escorregada no corrimão Queda do corrimão Queda da janela devido ao impacto com o homem Queda da janela devido a velocidade da escada rolante	Mortal para frente Rolo para trás Rolo para trás lateral direito Parada de ombro - Rolo para frente lateral direito Mortal para frente Mortal para trás
1922	<i>Daydreams</i> ¹⁰³⁴ (24'27'')	11'24'' 20'44'' 20'48'' 20'51'' 20'58'' 21'02'' 21'09'' 21'37'' 22'18'' 24'11''	Queda devido a expulsão do prédio Queda devido a rotação da hélice do navio Queda devido a rotação da hélice do navio Queda devido a rotação da hélice do navio Rotação da hélice do navio Rotação da hélice do navio Rotação da hélice do navio Iscação pela vara de pescar pela calça Carregado pelo ombro do homem Queda da janela devido ao golpe do homem no quadril	Rolo para frente Rolo para frente Rolo para frente Rolo para frente - - - - - Mortal lateral
1923	<i>The Balloonatic</i> ¹⁰³⁵ (22'46'')	06'19'' 07'31'' 07'49'' 11'03'' 14'38'' 14'43'' 16'30''	Preso no galho de árvore pela queda do balão Retirada água acumulada da roupa Queda ao ser fisgado pelo anzol atrás da calça Mergulho no rio Virada da canoa Virada da canoa Mergulho para atravessar o rio	- Parada de cabeça - Mergulho de ponta - - Mergulho de ponta
1923	<i>The Love Nest</i> ¹⁰³⁶ (22'23'')	03'48'' 05'51'' 10'55'' 11'11'' 11'54'' 12'49'' 14'00'' 21'14''	Queda no rio devido ao lançamento pelo homem Queda no rio devido ao lançamento pelo homem Queda no mar devido à explosão do tiro Queda do navio devido a puxada da isca da baleia Queda do navio devido a puxada da isca da baleia Mergulho no mar devido a fuga Impacto com a corda estirada "Mergulho" imaginado dentro da canoa devido ao sonho	- - Mortal para trás - - Mergulho de ponta Rolo para frente Mergulho de ponta

¹⁰³³ <https://www.youtube.com/watch?v=FdhWfsqp114>

¹⁰³⁴ https://www.youtube.com/watch?v=Bd_Ez34r53o

¹⁰³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=bPKNwXnfqG4>

¹⁰³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=dp600sTobiM>

1923	<i>Three Ages</i> ¹⁰³⁷ (66'27'')	20'11'' 20'15'' 27'39'' 30'21'' 41'30'' 41'50'' 42'45'' 44'33'' 44'35'' 50'11'' 54'03'' 54'11'' 54'12'' 55'16'' 57'55'' 59'08'' 59'13''	Queda pelo golpe da briga Queda pelo golpe da briga Queda do carro devido a embriaguez Queda pelo golpe atrás do quadril Ataque do jogo de futebol americano Queda pela tontura do golpe do futebol americano Queda pelo ataque do futebol americano Ultrapassar jogadores para seguir o jogo Queda ao tentar pegar o jogador Queda devido ao impacto com o homem Queda devido ao impacto com o guarda Queda devido ao arremesso Queda devido ao impacto com outra pessoa Queda da vara devido a fuga Queda do carro Queda da fachada do prédio Queda devido ao rompimento da tubulação	- - Parada de ombro Mortal para frente Mortal para frente Parada de ombro Rolo para frente lateral esquerdo Mortal lateral Mortal para frente Rolo para trás lateral esquerdo Rolo para frente Mortal para frente Parada de ombro Rolo para trás lateral direito Parada de ombro -
1923	<i>Our Hospitality</i> ¹⁰³⁸ (74'53'')	22'39'' 22'52'' 27'23'' 39'16'' 56'24'' 60'28'' 61'17'' 61'58'' 64'58'' 65'52'' 67'00'' 69'00''	Queda do assento da carruagem devido a soltura das rodas Impacto com a roda em movimento Queda do vagão de trem devido a fuga Mergulho para segurar a vara de pesca Queda do cavalo em movimento Queda do penhasco devido a puxada da corda Queda no rio devido a puxada da corda Queda devido a parada súbita do trem Impacto com uma pedra devido ao arrastar da correnteza Queda do bote no rio Segurar-se no galho Segurar a mulher em queda pendurado na corda	- Parada de mãos Rolo para frente lateral direito Mergulho de ponta Rolo para trás - - Mortal para frente Rolo para frente - - -
1923	<i>Sherlock Jr.</i> ¹⁰³⁹ (44'33'')	10'09'' 19'06'' 19'49'' 19'59'' 21'24'' 21'40'' 34'23'' 35'18'' 37'39'' 37'40'' 37'43'' 37'47'' 39'31'' 40'06'' 40'07'' 40'07'' 41'39''	Queda ao escorregar na casca da banana Queda devido ao empurrão para fora do palco Queda da bancada Queda pelo desaparecimento da bancada Mergulho no mar/neve Queda devido ao desaparecimento da árvore Ultrapassar obstáculo devido a fuga da gangue Ultrapassar obstáculo devido a fuga da gangue Queda devido ao estiramento da corda Queda devido ao estiramento da corda Derrapagem devido a largada da corda Derrapagem devido a largada da corda Queda do banco devido a aceleração do carro Queda devido à explosão do carro Queda devido à explosão do carro Queda devido à explosão do carro Queda do banco devido ao sonho	Rolo para trás lateral direito Rolo para frente Rolo para frente lateral direito Vela Mergulho de ponta Rolo para trás lateral direito Rolo para frente Rolo para frente Vela Rolo para trás lateral direito Rolo para trás Rolo para frente Rolo para trás Rolo para trás Rolo para frente Rolo para trás Rolo para frente lateral direito

¹⁰³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=yw8kcQc6YUo>

¹⁰³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=T-vcUm1lAfc>

¹⁰³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=fZuqWxlTq38&t=609s>

1924	<i>The Navigator</i> ¹⁰⁴¹ (59'25'')	23'57'' 36'56'' 51'17'' 51'37'' 52'08'' 53'30'' 53'31'' 53'32'' 53'56'' 54'40'' 54'41'' 54'46'' 55'05'' 55'06'' 55'07'' 55'52'' 57'17'' 57'21'' 57'22'' 57'24'' 57'25'' 57'29'' 57'36'' 57'39'' 58'06'' 58'59'' 59'00'' 59'01'' 59'03'' 59'07''	Mergulho no mar para salvar a mulher Queda devido a parada brusca do navio Retirar água acumulada do traje de mergulho Retirar traje de mergulho Queda devido ao estiramento da corda Mergulho para não ser atingido pelos fogos de artifício Mergulho para não ser atingido pelos fogos de artifício Mergulho para não ser atingido pelos fogos de artifício Força desmedida ao cortar a corda com o machado Mergulho no mar para fugir do ataque Mergulho no mar para fugir do ataque Mergulho no mar para fugir do ataque Mergulho no mar para fugir do ataque Mergulho no mar para fugir do ataque Mergulho no mar para fugir do ataque Mergulho no mar para fugir do ataque Queda do navio devido ao golpe do canhão Mergulho para resgatar a mulher Mergulho no mar para perseguir o submarino Mergulho no mar para perseguir o submarino Mergulho no mar para perseguir o submarino Mergulho no mar para perseguir o submarino Mergulho no mar para perseguir o submarino Mergulho no mar para perseguir o submarino Mergulho no mar para perseguir o submarino Queda no mar do submarino devido a abertura do canal Rodopio do submarino Rodopio do submarino Rodopio do submarino Rodopio do submarino Rodopio do submarino	Mergulho de ponta Parada de mão - - Parada de mão Mergulho de ponta Mergulho de ponta Mergulho de ponta Parada de mão Mergulho de ponta Mergulho de ponta Mergulho de ponta Mergulho de ponta Mergulho de ponta Mergulho de ponta Mergulho para trás Mortal para trás Mergulho de ponta Mergulho de ponta Mergulho de ponta Mergulho de ponta Mergulho de ponta Mergulho de ponta Mergulho de ponta Mortal para frente Rolo para trás - Parada de ombro Rolo para frente Rolo para frente
1925	<i>Seven Chances</i> ¹⁰⁴² (56'48'')	27'56'' 39'56'' 43'15'' 45'03'' 48'33'' 48'46'' 50'02'' 50'03'' 50'03'' 50'04'' 51'07'' 51'22''	Batida do carro na árvore Queda da cama devido ao lançamento do relógio Queda do trem devido a expulsão Queda devido a soltura da roupa Mergulho no rio devido a fuga Mergulho no rio devido a fuga Descida da montanha devido a fuga Descida da montanha devido a fuga Descida da montanha devido a fuga Descida da montanha devido a fuga Subida no galho da árvore Queda devido à queda da árvore	- Parada de ombro - Parada de ombro Mergulho de ponta Mergulho de ponta Mortal para frente Mortal para frente Mortal para frente Rolo para trás Pullover -
1925	<i>Go West</i> ¹⁰⁴⁰ (68'05'')	09'13'' 23'41'' 23'42'' 37'20'' 58'14'' 61'20''	Escorregada na areia devido a tontura Ultrapassar janela devido a fuga Queda da janela Puxada da corda pela vaca Queda sobre balcão devido ao impacto do homem Ultrapassar janela devido a fuga	Parada de ombro - Rolo para frente lateral esquerdo Mortal para frente Rolo para trás Rolo para frente

¹⁰⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Pd2Uw2ovg0o>

¹⁰⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=tXPhzEfHf58>

¹⁰⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=j2U5Uhk4oIM>

1926	<i>Battling Butler</i> ¹⁰⁴³ (76'56'')	51'43'' 67'58''	Tropeço na corda do ringue Golpe no rosto	- Mortal para trás
1927	<i>The General</i> ¹⁰⁴⁴ (78'52'')	40'38'' 45'28'' 48'55'' 48'57'' 52'04'' 57'52'' 59'42''	Escorregar do tronco de árvore molhado pelo susto Carregar o corpo escondido dentro do saco Ultrapassar janela do vagão Queda da janela do vagão Ultrapassar janela do vagão Queda devido ao impacto com o outro trem Queda devido ao freio do trem	Rolo para trás - - - - Rolo para trás lateral esquerdo -
1927	<i>College</i> ¹⁰⁴⁵ (64'36'')	23'45'' 25'06'' 26'16'' 27'04'' 29'45'' 37'39'' 37'44'' 40'23'' 40'46'' 42'22'' 59'22'' 62'33'' 62'34''	Queda devido ao desequilíbrio da corrida de baseball Derrapagem da corrida de baseball Lançamento no ar pelo tecido Queda da sacada pela puxada Queda devido ao impacto com a porta Aquecimento para o atletismo Queda do salto em altura Queda devido ao arremesso de peso Ultrapassagem do salto com vara Queda do salto com vara Mergulho no lago Ultrapassar a janela com a vara Queda devido ao impulso da vara	Rolo para frente lateral esquerdo Parada de ombro - Mortal para frente Rolo para trás lateral direito Vela - Mortal lateral - Rolo para trás lateral esquerdo Mergulho de ponta - Rolo para trás
1928	<i>Steamboat Bill, Jr.</i> ¹⁰⁴⁶ (70'32'')	22'15'' 25'12'' 25'13'' 25'37'' 27'40'' 27'42'' 28'01'' 28'01'' 34'39'' 34'50'' 37'56'' 38'07'' 38'27'' 43'01'' 54'13'' 54'58'' 55'49'' 58'38'' 59'58'' 60'52'' 62'18'' 65'26'' 69'04'' 70'03''	Puxada da corda enganchada no pé Escorregar para dentro do navio Escorregar para dentro do navio Queda no rio devido ao golpe no rosto Queda no rio devido a colisão dos navios Queda devido a colisão dos navios Queda devido a partida do navio Queda devido a partida do navio Queda da viga Queda do andar do navio Queda do navio devido ao impacto da abertura da porta Mergulho para fugir do tripulante Queda devido ao susto Queda devido ao tropeço na mala Calça presa grade Colocado no carro desacordado Queda carro em movimento Queda da cama devido ao impacto Queda pela força vento Impacto com o painel Queda devido ao tropeço devido a força do vento Subida na corda Mergulho no rio para salvamento Mergulho no rio para salvamento	Rolo para frente lateral esquerdo Rolo para trás Vela - Mergulho de ponta Vela - Rolo para frente lateral direito Vela Parada de ombro - Mergulho de ponta Rolo para trás lateral esquerdo Mortal para frente Parada de mão - Rolo para trás lateral esquerdo Parada de ombro Parada de ombro - Parada de ombro - Mergulho de ponta Mergulho de ponta

¹⁰⁴³ https://www.youtube.com/watch?v=i7D575W_z6Q

5.2.2. *Yandang Chan*¹⁰⁴⁷

A encenação *Yandang Chan* da Ópera de Pequim possui um total de 92 movimentos acrobáticos ao longo de seus quase 17 minutos de duração. Isto resulta em uma média de pouco mais de 5 movimentos de inversão por minuto de espetáculo. Algumas cenas apresentam grande densidade de movimentos, principalmente no quadro no rio: a sequência de 8 kip-ups na ação continuada de mergulho é feita em dez segundos, quase um movimento por segundo; na intensa perseguição aquática, são visualizados 26 saltos peixe em 19 segundos, o que representa uma média de mais de um movimento por segundo. Há algumas sequências de movimento onde elementos acrobáticos são interligados uns aos outros, exigindo do ator uma transição orgânica e fluida entre eles, como na cena final de ataque à fortificação.

Foram visualizados os seguintes movimentos acrobáticos ao longo do espetáculo: mergulho (1), parada de mão (1), rolo para trás (2), mortal lateral (4), flic-flac (5), rodante (7), *kip-up* (8), roda (8), rolo para frente (8), mortal para frente (9), mortal para trás (9) e salto peixe (30). Desta forma, o movimento mais visualizado foi o salto-peixe, cuja maioria (26) é vista na cena de luta no rio. Há momentos em que um movimento acrobático é repetido diversas vezes por um mesmo ator, como na cena do mergulho, ou por diferentes intérpretes, como na cena de perseguição aquática.

A maioria das justificativas dramáticas dos movimentos acrobáticos é composta por uma ação de ataque (50), seguido de nado e ultrapassagem (13 cada), recuo e fuga (9 cada), descida de montanha (4) e nado e aflição/medo/susto (3 cada). Geralmente, um movimento para frente, como um salto peixe, denota um ataque ou investida; enquanto pulos para trás, como um salto mortal, frequentemente retratam recuos ou esquivas.

¹⁰⁴⁴ https://www.youtube.com/watch?v=D_UdtS-8QS0

¹⁰⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Th-sUEcBdSk>

¹⁰⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=n9QPfiLuQ9c>

¹⁰⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=HAo8Eyia420>

Momento Inversão corporal	Justificativa dramática	Posição/Movimento acrobático
04'53''	Descida montanha	Flic-flac
04'53''	Descida montanha	Flic-flac
04'54''	Descida montanha	Flic-flac
04'55''	Descida montanha	Salto mortal para frente
05'20''	Ataque	Roda
05'21''	Ataque	Salto mortal para frente
06'13''	Medo/aflição/susto	Rolo para trás
06'14''	Medo/aflição/susto	Salto mortal para trás
06'38''	Medo/aflição/susto	Rolo para frente
07'18''	Recuo	Mortal para trás
07'21''	Recuo	Mortal para trás
08'45''	Recuo	Salto peixe
08'55''	Recuo	Salto peixe
09'46''	Recuo	Salto mortal para trás
09'50''	Recuo	Salto mortal lateral
11'33''	Mergulho	Salto mortal para trás
11'34''	Mergulho	Rolo para frente
11'36''	Mergulho	Rolo para frente
11'37''-11'47''	Nado	Série de 8 Kip-ups
12'03''	Nado	Rolo para frente
12'05''	Nado	Mergulho
12'35''	Nado	Rolo para trás - parada de mão
12'44''	Nado	Roda
12'45''	Nado	Salto mortal lateral
12'53''	Fuga	Roda
12'53''	Ataque	Roda
12'55''	Ataque	Mortal para frente
12'55''	Ataque	Rodante

12'56''	Ataque	Mortal para trás
12'56''	Fuga	Rodante
12'57''	Fuga	Mortal para frente
12'59''	Ataque	Roda
13'00''	Ataque	Mortal para frente
13'00''	Fuga	Roda
13'01''	Fuga	Mortal para frente
13'01''	Ataque	Roda
13'02''	Ataque	Mortal para frente
13'03''	Ataque	Rolo para frente
13'03''	Fuga	Roda
13'04''	Fuga	Salto mortal para frente
13'05''-13'24''	Ataque	Série de 26 saltos peixe
13'24''	Fuga	Rolo para frente
13'25''	Fuga	Rolo para frente
15'01''	Recuo	Rolo para frente
15'19''	Ataque	Salto peixe
15'27''	Recuo	Salto mortal para trás
15'32''	Recuo	Salto peixe
16'01''	Ataque/Ultrapassar muro	Sequência rodante - salto mortal para frente com meia volta
16'04''	Ataque/Ultrapassar muro	Sequência rodante - salto mortal para trás
16'07''	Ataque/Ultrapassar muro	Sequência rodante - salto mortal lateral
16'10''	Ataque/Ultrapassar muro	Sequência rodante - flic-flac- salto mortal para trás
16'13''	Ataque/Ultrapassar muro	Sequência rodante - flic-flac- salto mortal lateral

5.2.3. Rota¹⁰⁴⁸

Com direção de Deborah Colker, a encenação de Rota é analisada especificamente o ato 2, pela sua grande presença e exploração de movimentos acrobáticos. Esta parte abrange o total de 244 corporeidades invertidas. Espalhadas ao longo de 33 minutos, acarreta um montante de 7.39 movimentos de inversão por minuto de espetáculo.

No quadro “Gravidade”, são visualizadas 111 ações invertidas. Elas são distribuídas ao longo de uma duração de 14 minutos e 30 segundos, o que resulta em uma média de 7.6 movimentos acrobáticos por minuto. O movimento de inversão mais executado é o rolinho para frente, com 54 aparições, seguido pela postura da vela (26), da parada de cabeça (20), ponte (1) e a pose da *Kakásana* (1). Foram compostas 4 figuras em duplas, 1 figura em trio e 4 figuras coletivas com inversão do corpo.

Na cena “Roda”, inversões do corpo estão presentes em 133 momentos, espalhados tanto pelo palco, pelas estruturas lineares das escadas nos limites da caixa cênica e no interior da roda. Inversões no interior da roda representam o maior número, com 103 momentos. Posições invertidas na escada acontecem em 11 movimentos. No solo do palco, são feitos rolinhos para frente (12), rolinho para trás (1) e parada de mão (1), além de figuras em dupla (3), em trio (1) e coletiva (1). Distribuídas ao longo de aproximadamente 18 minutos, esta cena tem uma média de 7.38 movimentos por minuto.

¹⁰⁴⁸ Como não há uma gravação integral disponível, as cenas analisadas constam a partir do minuto 56’40’’ em: <https://youtu.be/oizLhTXOViy>

Cena “Gravidade”

Momento Inversão Corporal	Movimento Inversão Corporal
58'18''	Rolinho para frente
58'18''	Rolinho para frente
58'18''	Rolinho para frente
58'56''	Figura em dupla
1:01:04	Figura em dupla
1:01:43	Figura em dupla
1:01:57	Rolinho para frente
1:02:02	Rolinho para frente
1:03:04	Rolinho para frente
1:03:20	Rolinho para frente
1:03:23	Rolinho para frente
1:03:28	Rolinho para frente
1:03:26	Vela
1:03:38	Rolinho para frente
1:03:38	Rolinho para frente
1:03:40	Parada de cabeça
1:03:44	Figura em trio
1:03:57	Figura em dupla
1:04:04	Rolinho para frente
1:04:16	Parada de cabeça
1:04:24	Parada de cabeça
1:04:30	Rolinho para frente
1:04:34	Rolinho para frente
1:04:36	Rolinho para frente
1:04:40	Rolinho para frente
1:04:40	Figura coletiva
1:04:42	Figura coletiva
1:04:46	Figura coletiva

1:04:50	Figura coletiva
1:05:14	Vela
1:05:21	Rolinho para frente
1:05:21	Rolinho para frente
1:05:22	Parada de cabeça
1:05:26	Parada de cabeça
1:05:31	Rolinho para frente
1:05:44	Ponte
1:05:49	Rolinho para frente
1:05:49	Rolinho para frente
1:05:59	Vela
1:06:05	Rolinho para frente
1:06:06	Vela
1:06:06	Vela
1:06:06	Rolinho para frente
1:06:09	Rolinho para frente
1:06:12	Rolinho para frente
1:06:12	Parada de cabeça
1:06:14	Rolinho para frente
1:06:15	Rolinho para frente
1:06:15	Rolinho para frente
1:06:15	Rolinho para frente
1:06:15	Parada de cabeça
1:06:15	Parada de cabeça
1:06:20	Rolinho para frente
1:06:20	Rolinho para frente
1:06:20	Parada de cabeça
1:06:25	Parada de cabeça
1:06:41	Rolinho para frente
1:06:46	Rolinho para frente
1:06:47	Rolinho para frente

1:06:49	Rolinho para frente
1:06:50	Rolinho para frente
1:06:53	Rolinho para frente
1:07:01	Vela
1:07:12	Vela
1:07:14	Pose <i>Kakásana</i>
1:07:18	Rolinho para frente
1:07:18	Rolinho para frente
1:07:22	Vela
1:07:27	Rolinho para frente
1:07:27	Vela
1:07:30	Parada de cabeça
1:07:37	Rolinho para frente
1:07:38	Rolinho para frente
1:07:40	Parada de cabeça
1:07:41	Parada de cabeça
1:07:58	Rolinho para frente
1:07:58	Rolinho para frente
1:08:09	Rolinho para frente
1:08:20	Vela
1:08:28	Rolinho para frente
1:08:34	Vela
1:08:34	Vela
1:08:43	Rolinho para frente
1:08:43	Rolinho para frente
1:08:43	Rolinho para frente
1:08:47	Parada de cabeça
1:08:47	Parada de cabeça
1:08:51	Parada de cabeça
1:09:14	Vela
1:09:14	Vela

1:09:14	Vela
1:09:14	Vela
1:09:14	Vela
1:09:45	Vela
1:09:45	Vela
1:09:45	Vela
1:09:45	Vela
1:09:45	Vela
1:10:31	Rolinho para frente
1:10:35	Rolinho para frente
1:10:35	Rolinho para frente
1:10:40	Rolinho para frente
1:10:40	Rolinho para frente
1:10:48	Vela
1:10:48	Vela
1:10:48	Vela
1:10:48	Vela
1:10:55	Parada de cabeça
1:10:55	Parada de cabeça
1:10:55	Parada de cabeça
1:10:55	Parada de cabeça

Cena “Roda”

Momento Inversão Corporal	Movimento Inversão Corporal
1:11:24	Posição escadas
1:11:24	Posição escadas
1:12:03	Rolinho para frente
1:12:05	Parada de mãos
1:12:28	Rolinho para trás
1:14:15	Interior da roda

1:14:21	Interior da roda
1:14:27	Interior da roda
1:14:33	Interior da roda
1:14:45	Figura em dupla
1:16:17	Interior da roda
1:16:21	Interior da roda
1:16:25	Interior da roda
1:16:30	Interior da roda
1:16:57	Interior da roda
1:17:05	Interior da roda
1:17:09	Interior da roda
1:17:13	Interior da roda
1:17:17	Interior da roda
1:17:21	Interior da roda
1:17:25	Interior da roda
1:17:29	Interior da roda
1:17:38	Interior da roda
1:17:40	Interior da roda
1:18:25	Interior da roda
1:19:05	Interior da roda
1:19:52	Interior da roda
1:19:55	Interior da roda
1:19:57	Interior da roda
1:19:58	Interior da roda
1:20:00	Interior da roda
1:20:01	Interior da roda
1:20:02	Interior da roda
1:20:03	Interior da roda
1:20:04	Interior da roda
1:20:06	Interior da roda
1:20:07	Interior da roda

1:20:08	Interior da roda
1:20:09	Interior da roda
1:20:10	Interior da roda
1:20:11	Interior da roda
1:20:12	Interior da roda
1:20:13	Interior da roda
1:20:14	Interior da roda
1:20:15	Interior da roda
1:20:16	Interior da roda
1:20:17	Interior da roda
1:20:18	Interior da roda
1:20:19	Interior da roda
1:20:20	Interior da roda
1:20:21	Interior da roda
1:20:22	Interior da roda
1:20:24	Interior da roda
1:20:26	Interior da roda
1:20:28	Interior da roda
1:20:29	Interior da roda
1:21:03	Posição na escada
1:21:03	Posição na escada
1:21:05	Posição na escada
1:21:05	Posição na escada
1:21:15	Posição na escada
1:21:35	Posição na escada
1:21:49	Rolinho para frente
1:22:03	Figura em dupla
1:22:51	Interior da roda
1:22:53	Interior da roda
1:22:55	Interior da roda
1:22:57	Interior da roda

1:22:59	Interior da roda
1:23:07	Interior da roda
1:25:10	Posição na escada
1:25:25	Interior da roda
1:25:28	Interior da roda
1:25:32	Interior da roda
1:25:42	Interior da roda
1:25:42	Interior da roda
1:25:44	Posição na escada
1:25:45	Interior da roda
1:25:45	Posição na escada
1:25:48	Interior da roda
1:25:50	Interior da roda
1:25:53	Interior da roda
1:25:55	Interior da roda
1:25:56	Interior da roda
1:25:57	Interior da roda
1:26:24	Interior da roda
1:26:26	Interior da roda
1:26:31	Interior da roda
1:26:32	Interior da roda
1:26:35	Interior da roda
1:26:40	Interior da roda
1:26:44	Interior da roda
1:26:47	Interior da roda
1:26:50	Interior da roda
1:26:54	Interior da roda
1:26:57	Rolinho para frente
1:26:59	Figura em dupla
1:27:01	Rolinho para frente
1:27:01	Rolinho para frente

1:27:07	Rolinho para frente
1:27:11	Figura coletiva
1:27:11	Rolinho para frente
1:27:17	Rolinho para frente
1:27:21	Rolinho para frente
1:27:26	Rolinho para frente
1:27:28	Interior da roda
1:27:33	Interior da roda
1:27:34	Rolinho para frente
1:27:36	Figura em trio
1:27:38	Rolinho para frente
1:28:16	Interior da roda
1:28:21	Interior da roda
1:28:25	Interior da roda
1:28:28	Interior da roda
1:28:32	Interior da roda
1:28:36	Interior da roda
1:29:10	Interior da roda
1:29:11	Interior da roda
1:29:12	Interior da roda
1:29:13	Interior da roda
1:29:13	Interior da roda
1:29:15	Interior da roda
1:29:17	Interior da roda
1:29:18	Interior da roda
1:29:19	Interior da roda
1:29:20	Interior da roda
1:29:23	Interior da roda
1:29:24	Interior da roda
1:29:24	Interior da roda
1:29:27	Interior da roda

1:29:27	Interior da roda
1:29:28	Interior da roda
1:29:32	Interior da roda

5.2.4. *I Wonder Where the Dreams I Don't Remember Go*¹⁰⁴⁹

Na encenação de Yoann Bourgeois em colaboração com o *Nederlands Dans Theater*, não há a execução de movimentos acrobáticos propriamente ditos, no sentido que os dançarinos não realizam movimentos que se encaixam no repertório gestual usual acrobático, como um rolinho para frente ou a posição da “ponte”. As corporeidades invertidas são atingidas através de um jogo com a estrutura cenográfica ou com a rotação da projeção em tempo real. Desta forma, as duas colunas da tabela identificam separadamente quando há uma inversão real do real na cena ou quando ela é simulada pelo efeito visual. Não há uma coluna de justificativa dramática, visto que todas elas servem na composição narrativa de um estado onírico e fantástico do espetáculo como um todo. Para uma melhor compreensão que mantém a divisão lógica contida na análise, tabelas independentes foram constituídas para cada “cena” da montagem.

No espetáculo, temos a visualização de 48 momentos de corpos invertidos, seja na cena real ou na imagem projetada. Na cena 1, temos um total de 17 momentos de inversão corporal. Na cena 2, há 13 movimentos de corpos em inversão. Na cena 3, corporeidades invertidas representam 18 momentos. A contemplação de corporeidades invertidas tem uma duração crescente no espetáculo. Na cena 1, há relances de inversão do corpo, ou seja, eles são visualizados por um breve momento ou poucos segundos; enquanto na cena 3, os atores chegam a ficar até 3 minutos de cabeça para baixo. Na cena 3, há a alternância evidente entre a corporeidade invertida na realidade e na imagem projetada devido à rotação de 180°, onde os atores não conseguem fugir de apresentarem um corpo invertido. Há um interesse momento na cena 1 (de 05'31'' a 05'39''), onde tanto a atriz como seu duplo na projeção possuem uma corporeidade invertida.

¹⁰⁴⁹ <https://youtu.be/57KH461gwDE>

Cena 1

Momento Inversão Corporal Real/Cena	Momento Inversão Corporal Fantástico/Projeção
	03'52'' - 03'54''
04'30'' - 04'39''	
	04'54'' - 05'02''
05'04'' - 05'09''	
	05'27'' - 5'29''
05'31'' - 05'39''	05'31'' - 05'39''
05'53'' - 05'55''	
06'12'' - 06'24''	
	06'22'' - 06'25''
	06'27'' - 06'32''
	06'34'' - 06'38''
	06'40'' - 06'45''
	06'47'' - 06'53''
	06'59''
	07'02''
	07'09''

Cena 2

Momento Inversão Corporal Real/Cena	Momento Inversão Corporal Fantástico/Projeção
09'17'' - 09'19''	
09'17'' - 09'45''	
09'32'' - 10'35''	
	09'46'' - 10'15''
	10'23'' - 11'02''
	10'46'' - 10'56''
	10'54'' - 11'02''
11'04'' - 11'54''	

11'04'' - 12'05''	
13'46'' - 14'05''	
14'20'' - 14'31''	
14'37'' - 14'47''	
15'05'' - 15'20''	

Cena 3

Momento Inversão Corporal Real/Cena	Momento Inversão Corporal Fantástico/Projeção
17'55''	
21'37'' - 23'19''	
	23'19'' - 23'27''
	24'25'' - 24'36''
24'36'' - 25'25''	
	25'25'' - 25'46''
25'46'' - 26'32''	
	26'32'' - 27'05''
27'05'' - 27'15''	
	27'15'' - 27'28''
	27'52'' - 28'06''
28'06'' - 31'00''	
	28'47'' - 28'57''
28'57'' - 29'27''	
	29'27'' - 29'42''
29'42'' - 30'00''	
	30'00'' - 30'22''
30'22'' - 31'00''	

5.3. ENTREVISTAS

5.3.1. “LE CIRQUE C'EST L'ART DE LA DÉMONSTRATION, LA DANSE C'EST L'ART DE LA PRÉSENTATION ET LE THÉÂTRE C'EST L'ART DE LA REPRÉSENTATION”: Entrevista com Yoann Bourgeois e Marie Bourgeois

Realizada dia 12 de agosto de 2023
Château du Clos Lucé, Amboise, França



Yoann Bourgeois (1981-) é um acrobata e coreógrafo francês. Ele teve passagens na *École du Cirque Plume*, na *École du Cirque* de Lyon e na *École Nationale des Arts du Cirque* de Rosny-sous-Bois. Entre 2004 e 2006, estudou Artes Circenses, com especialidade em malabarismo, trapézio e trampolim, no *Centre National des Arts du Cirque* (CNAC) de Châlons-en-Champagne; e Dança no *Centre National de Danse Contemporaine*, em Angers. De 2006 a 2010, trabalhou ao lado da diretora Maguy Marin como bailarino permanente no *Centre Chorégraphique National* de Rillieux-la-Pape. A partir de 2008, monta o *L'atelier du Joueur*, um espaço de investigação nômade que questiona as artes vivas ao reunir artistas de diferentes áreas artísticas e que de onde nasce, em 2010, seu grupo independente *Compagnie Yoann Bourgeois*. Em 2016, se torna o primeiro artista circense a ser nomeado diretor do *Centre Chorégraphique National*, sediado na Maison de la Culture de Grenoble, cargo que ocupou até 2022.



Marie Bourgeois é dançarina e atua como assistente de direção artística e coordenadora de projetos da companhia. Formada no Conservatório Nacional Regional de Grenoble e depois no Centro Nacional de Dança Contemporânea de Angers. Atuou pela primeira vez para Manolie Soysouvanh e Mathias Poisson, Béatriz Acuna, Annabelle Bonnery e Jean-Claude Gallotta. Estudou na Northern School of Contemporary Dance (Leeds, Inglaterra). Ela também pratica artes circenses, principalmente disciplinas aéreas. Desde 2010 participa de todos os projetos da Yoann Bourgeois Company.

GUILHERME: Eu estive em Barcelona há umas três semanas atrás para assistir o Celui qui tombe, vim agora para Amboise para assistir esta performance [Tentatives d'approches d'un point en suspension] e estarei novamente na Espanha na semana que vem para assistir o número Trampoline. Mas eu estou escrevendo especificamente sobre a obra I Wonder What the Dreams I Don't Remember Go. Eu gosto de começar perguntando da sua relação com o seu corpo desde que você era criança, se você fez algumas práticas físicas e como vocês começaram sua relação com a acrobacia, especificamente.

MARIE: Então, meus pais trabalhavam com ginástica quando eu era pequena. Então eu meio que passava o tempo todo com ginastas e eles meio que me levavam para o trabalho deles. Então eu acho que desde muito jovem eu ficava muito para cima e para baixo (risos). E mesmo que eu não tenha praticado ginástica por muito tempo quando eu era criança, eu acho que sempre foi algo que eu gostei. Então quando eu comecei minha prática de dança, eu acho que sempre foi como uma prática paralela, que eu mantive como um prazer e como algo que eu queria desenvolver. Então sim, era algo que sempre estive lá e também à parte, o que fez... Quero

dizer, era interessante para mim que não fosse tão importante. Então era algo que eu podia praticar como eu quisesse, não havia tanta pressão. Então esse é meio que o meu lado disso.

YOANN: Para mim, meu pai era professor de esportes e me apresentou vários esportes diferentes. E acho que os jogos tiveram um lugar importante na minha infância, jogos ao ar livre e jogos muito físicos. Acho que desempenhou um papel importante.

GUILHERME: Sim, eu era ginasta de trampolim, mas comecei a fazer acrobacias porque fui criado grande parte com meus avós e eles tinham um jardim do lado de fora da casa onde eu podia subir em árvores e tudo mais. Então eu cresci muito livremente, e foi assim que comecei a fazer cambalhotas e paradas de mão... Então, como vocês dois se conheceram?

MARIE: Na verdade, foi muito clássico. Yoann fez uma audição porque estava procurando dançarinos, acrobatas e atores para diferentes projetos. E então eu fui para essa audição quando estava voltando da Inglaterra, de volta para a França, e procurando trabalho. Então nos conhecemos na audição e então começamos a trabalhar juntos em *Celui qui tombe*, onde eu estava substituindo um papel. Então eu estava aprendendo sobre o espetáculo e então o trabalho foi muito bom e também nos demos muito bem. Então começamos a trabalhar mais juntos e eventualmente passamos a gostar de compartilhar. Percebemos que estávamos compartilhando muitos valores juntos e gostávamos de passar tempo juntos e trabalhar juntos e eventualmente também nos juntamos na vida. E então foi tipo, tudo muito orgânico, mas tudo começou com aquela audição bem básica dele procurando dançarinos e eu procurando trabalho.

YOANN: Eu acho que Marie resumiu isto muito bem.

GUILHERME: Ok, então vou começar as perguntas sobre I Wonder What the Dreams I Don't Remember Go. É uma das performances mais fantásticas que já vi, então é por isso que estou escrevendo sobre ela. Eu gostaria de saber como vocês tiveram a concepção, a ideia da performance.

YOANN: Acho que é um momento da nossa vida profissional em que começamos a trabalhar realmente entre o teatro vivo e o audiovisual. Penso que este trabalho nasceu da coincidência que estas duas artes poderiam ter.

MARIE: Sim, talvez o que eu possa acrescentar também é que eram campos de interesse obviamente para nós dois, mas foi encorajado pelo fato de que quando Emily Molnar, a diretora artística do NDT, nos contactou para aquele espetáculo, foi durante o COVID. Então tínhamos muito pouco tempo e sabíamos que seria um espetáculo que não seria capaz de se apresentar para um público ao vivo. Então sabíamos que tínhamos que encontrar uma maneira de torná-lo visível para o público de outra forma que não fosse, tipo, uma forma clássica de teatro e performance. E então o fato de que desde o começo tínhamos esse aspecto audiovisual nos ajudou a realmente pensar em um espetáculo que misturaria essas duas formas de arte. Então foi muito legal que foi um momento, lugar e interesse que meio que se encontram. Então sim, foi um bom alinhamento.

GUILHERME: Sim, porque eu acho que a tecnologia que vocês não usam geralmente. Então eu acho que foi uma ideia muito específica. Já que você mencionou o COVID, a pandemia, eu gostaria de perguntar como ela interferiu na criação da performance. Como foi criar uma performance no meio de uma pandemia?

YOANN: É uma pena que não possamos mais apresentá-la. Não me lembro muito da influência, exceto pelo fato de que havia um *mise en abyme*¹⁰⁵⁰, pelo fato de ser um programa filmado. O que já era uma espécie de filme-espetáculo. Havia algo que estava indo bem, mas isso foi um pouco de coincidência.

MARIE: Sim, concordo, acho, além dessa maneira específica de mostrar o espetáculo, que era por meio de um campo audiovisual. E isso foi dado pelo diretor artístico desde o primeiro dia para nós, porque era o COVID. Então sabíamos desde o começo que seria por *streaming* que o show seria transmitido. Acho que sim, achamos que foi o único tipo de influência porque a maneira como trabalhamos era bem orgânica, que já é um grande aspecto, mas não sentimos que houve outras coisas que foram impactadas pelo COVID naquela época.

GUILHERME: Agora especificamente para Yoann, eu só quero perguntar como foi lidar com a criação de todos os elementos da performance? Porque se você olha a ficha técnica, como a direção, a cenografia, como a indumentária, como a iluminação, enfim, você simplesmente assinou tudo. Então como foi para você lidar com todas essas partes da performance juntas?

¹⁰⁵⁰ Na história da arte ocidental, *mise en abyme* é a técnica de colocar uma cópia de uma imagem dentro de si mesma, geralmente de uma forma que sugere uma sequência infinitamente recorrente.

YOANN: Eu diria que sempre quis abraçar todas as dimensões do show, mesmo que de certa forma esse trabalho ainda tenha sido muito colaborativo. Então, por um lado, foi com vocês, porque nós realmente escrevemos esse espetáculo juntos e então realmente fizemos os dançarinos contribuírem para a criação. E lembro que tínhamos um bom relacionamento com a figurinista do NDT, então mesmo que o rumo do ponto de partida estivesse claro, ainda estávamos em um processo ultra colaborativo. Esta é verdadeiramente a forma que tem sido para mim ao longo da minha história de criação. Ela foi a criação que foi a mais fácil.

MARIE: Na verdade, na maioria das criações em que ele trabalha, ele costuma abraçar todas as dimensões, como figurinos, cenário e, você sabe, conceito e coreografia. E mesmo sendo muitas contribuições, nesse caso contribuimos muito com os dançarinos e obviamente trabalhamos no conceito e na coreografia, nós dois, eu e Yoann. E tivemos um ótimo relacionamento com a equipe de iluminação, a equipe técnica e a equipe de figurino no NDT. Então foi um trabalho muito colaborativo, embora, claro, a direção principal tenha sido dada pelo Yoann. Mas finalmente, esta peça específica para você, Yoann, e ele está lembrando esta peça como uma das peças mais fáceis de escrever e trabalhar. De todas as peças que ele já fez, essa é a lembrança que ele tem dela. É uma memória muito fácil.

GUILHERME: É, eu acredito que sim. E como foi trabalhar com uma companhia e dançarinos que não são exatamente as pessoas com quem vocês estão acostumados a trabalhar?

YOANN: Eu diria que para nós são antes de tudo férias, bem, para mim. Para mim são antes de mais férias porque trabalhar em companhias de dança como a NDT ou a *Göteborg [Opera]*¹⁰⁵¹ dá-me a oportunidade de me concentrar em questões artísticas. Já quando você tem sua própria empresa, há uma série de outras dimensões que às vezes podem dificultar o processo criativo.

MARIE: Sim, a primeira coisa para Yoann especificamente é que trabalhar e colaborar com empresas como NDT e a *Göteborg Opera*, parece para ele um pouco como um feriado porque ele pode se concentrar apenas, quero dizer, apenas, e isso já é muito, mas ele pode se concentrar apenas no aspecto artístico. Quando ele está criando algo para sua própria empresa, ele tem que

¹⁰⁵¹ A *Gothenburg Opera Dance Company (GöteborgsOperans Danskompani)*, antigamente *Göteborg Ballet*, é uma companhia de dança moderna sediada em Gotemburgo, Suécia. Ela compartilha um espaço de apresentação com a ópera da cidade.

pensar sobre a produção, a administração e como isso vai fazer a turnê, etc. Então, há muito o que pensar, muitas preocupações que pode estar em mente. Quando ele está colaborando com essas empresas, ele só tem que pensar sobre a dimensão artística, o que é ótimo para ele.

YOANN: Depois, acho que estas companhias que mencionamos ainda são de alto nível, com bailarinos muito talentosos, muito generosos, muito inteligentes, com muita experiência. E por isso a gente sempre se sente um pouco honrado em poder participar de criações como essa, poder lançar criações como essa.

MARIE: Sim, as companhias com as quais trabalhamos, como o NDT e *Göteborg*, estão trabalhando com dançarinos muito talentosos, habilidosos, inteligentes e generosos que têm muita experiência e são muito profissionais. Então, sempre nos sentimos muito honrados em poder criar com eles e entrar em seu mundo. E posso acrescentar, e acho que você concorda com isso, é o caso também para todos os departamentos, produção, direção técnica, direção artística, todos os departamentos nessas casas são muito generosos e incríveis para se trabalhar. Então, é um grande prazer colaborar com eles todas as vezes.

YOANN: Sobre os pontos de dificuldade, os pontos de atrito geralmente giram em torno da questão do risco. Tenho a impressão de que a nossa linguagem artística, estando no limite de outras artes, para as companhias e para os bailarinos, são aventuras rejuvenescedoras. Mas a questão da relação com o risco é muitas vezes conflituosa e problemática... não conflituosa, é muitas vezes um lugar de... medo do mundo, até mesmo de dificuldade.

MARIE: Sim, se falarmos sobre as dificuldades talvez seja a relação com o risco. É muito enriquecedor para eles porque estamos à beira de diferentes consequências e resultados para colaborar conosco. Mas quando se trata de risco especificamente, às vezes sentimos que é um aspecto preocupante para eles. E então pode ser uma dificuldade, pode ser como uma área de atrito. E sempre encontramos soluções juntos. Mas se tivermos que falar sobre dificuldades, esse seria o tópico principal.

GUILHERME: Então, já que você começou a falar sobre alguns tipos de elementos da performance, eu só quero fazer algumas perguntas difíceis sobre as linguagens. Porque quando falamos sobre teatro, dança e circo e performance art, como vocês definiriam, tipo, a

performance de I wonder where the dreams I don't remember go?. É mais como dança, teatro, circo...? Como vocês se sentem sobre isso? Ou vocês não querem definir isso?

YOANN: Esta é uma pergunta que me fazem muitas vezes e que muitas vezes me faço depois da criação, como se para conseguir localizar a obra. Mas não é uma questão que estou habituado artisticamente.

MARIE: É, ele frequentemente se faz essa pergunta na maioria das vezes depois que a criação é feita. E ele sente que é importante localizar o trabalho, mas de alguma forma não é muito crucial quando se trata do aspecto artístico do trabalho.

YOANN: E eu acho que na maioria das vezes, o nosso trabalho parte de um material, que eu poderia dizer circense, mas de um material que é tratado coreograficamente, cujo tratamento é coreográfico.

MARIE: Sim, na maioria das vezes em nossos espetáculos, o trabalho vem de material circense. Então, a matéria do show é de circo, mas a forma como é tratado é muito coreográfica.

YOANN: E acho que mesmo assim vejo sempre a obra pelo ângulo da representação, em última análise, com um olhar teatral.

GUILHERME: Pois é, acredito que seja uma pergunta muito frequente, não creio que seja necessário definir também, porque quando estamos criando estamos apenas pensando no processo. E até para a minha prática, quando eu apresento alguma coisa, algumas pessoas do circo acham que é teatro, as pessoas do teatro pensam que é circo, e as pessoas da dança frequentemente aceitam um pouco melhor. Nas criações artísticas não pensamos muito, então apenas deixamos as pessoas das universidades para discutir sobre isso (risos). Mas como estou nos dois lugares, eu penso muito nisso porque eu gosto de pensar de como teatro, dança e circo se unem, mas eu acho que é importante refletir também sobre as especificidades. Então, se vocês pudessem definir um pouco melhor o que vocês acham que é mais parecido com os elementos de teatro, dança e circo.

MARIE: Você quer dizer com esta peça ou como em geral?

GUILHERME: Em geral, sim.

YOANN: Para mim o circo é a arte da demonstração, a dança é a arte da apresentação e o teatro é a arte da representação.

GUILHERME: Sim, acho que você está tão cansado de responder esta pergunta que já sabe exatamente como responder isso (risos). É muito definido, sim. Mas há algumas performances como a sua que não são estritamente assim. Quando você faz uma performance que combina tudo, não é uma demonstração, não é uma apresentação, não é representação. É outra coisa que estamos tentando descobrir o que é. E é exatamente isto o que é tão curioso e tão fascinante sobre isso. Então, voltando ao espetáculo especificamente, tenho algumas perguntas pontuais, que são mais curiosidades. Como eu assisti online, não assisti ao vivo, como o resto do mundo, eu me pergunto como algumas coisas foram feitas. Eu quero saber sobre o treinamento dos dançarinos, dos atores, no processo. Vocês pegaram esses dançarinos que já tinham treinamento estabelecido, ou vocês fizeram um treinamento específico para essa performance?

MARIE: Acho que como trabalhamos com apenas parte da companhia, então, quando fizemos o teste, selecionamos as pessoas que achamos que estavam muito confortáveis em ficar penduradas pelos braços ou tinham algo teatral que fosse muito interessante. Sabendo que nem todo mundo teria que fazer o papel de ficar pendurado pelos braços por tanto tempo. Então, sabíamos que, dentro dos dois elencos que tínhamos, tínhamos que ter apenas alguns dançarinos que estivessem muito confortáveis com a força dos braços. No entanto, sentimos que era muito interessante para todos passarem pelo mesmo treinamento físico enquanto o processo de criação estava acontecendo. Então, compartilhamos o mesmo treinamento com todos, embora nem todos fizessem o papel específico de ficar de cabeça para baixo e ter que ficar pendurado pelos braços. E acho que isso foi muito enriquecedor para todos. Acho que os dançarinos realmente gostaram de treinar de uma maneira diferente do que estão acostumados, porque seu treinamento, sua rotina, é muito parecida com dança clássica e balé. E então, embora estivessem fazendo coisas no solo que eram especificamente muito diferentes fisicamente, eles realmente gostaram de treinar de maneiras diferentes e aprender outras habilidades. Então foi assim que processamos.

GUILHERME: Então, como foi para você o processo de audição?

MARIE: Eu acho que é sempre muito interessante porque sempre que fazemos uma audição, sempre fazemos com o dispositivo que vamos criar. E então é sempre esse equilíbrio entre estar confortável fisicamente com a matéria física que vamos explorar, mas também ter a criatividade e a presença para se envolver com esse dispositivo, talvez de uma forma diferente da que pensaríamos. Então, às vezes, selecionamos alguém porque sentimos que há algo que é muito confortável fisicamente, mas também às vezes não há tanta facilidade no dispositivo, mas sentimos que há uma criatividade ou presença em relação a esse dispositivo que é muito interessante para nós. Então, acho que basicamente o que estamos tentando fazer, especialmente quando criamos com o novo dispositivo, que foi o caso naquela criação, era realmente permanecer aberto porque sabemos que estamos procurando por coisas específicas, mas quando estamos na presença de outras pessoas, você sempre fica surpreso. Acho que isso é muito rico também para nós ficarmos "ah, ok, eu não pensei sobre isso", mas essa pessoa pensa nisso. Então, isto é muito precioso no processo de criação.

GUILHERME: Então vocês fizeram a audição com o dispositivo...

MARIE: Sim, basicamente como funciona normalmente é que os primeiros dias de criação são, na verdade, o *casting*. Então, temos um ou dois dias de *casting* e, depois que selecionamos os dançarinos, começamos o processo de criação mais rapidamente.

GUILHERME: Vocês já tinham toda a estrutura, ou...?

MARIE: Acho que não exatamente tudo, como alguns detalhes estéticos estavam para ser finalizados, mas a estrutura estava quase pronta.

GUILHERME: Isso é muito impressionante, muito importante. Como vocês tiveram a ideia da cenografia?

MARIE: Nós criamos muitos planos diferentes porque foi durante o COVID, foi um aviso muito tardio da NDT e então tivemos que criar um design de cenário que fosse rápido de construir, mas também barato o suficiente e que também oferecesse possibilidades suficientes para nós em termos de *streaming* e trabalho com vídeo. Então, não sei exatamente como surgiu, mas lembro que eu e Yoann estávamos trocando muitas ideias, e pensávamos "ok, na verdade, que tal fazermos isso e isso e isso" e então conversávamos com uma equipe técnica da NDT e

também com seu engenheiro para dizer "ok, que tal ter um piso que se torna uma parede e blá blá blá, que tipo de movimento podemos imaginar com esses três planos que tínhamos?". E então foi, como na maioria das vezes é, pela conversa e trocando ideias que você chega à ideia final.

GUILHERME: Então qual é o tamanho da estrutura, digo, a sua área?

YOANN: A área de cada parede ou piso é de 4 por 4 metros. Então é um cubo.

GUILHERME: E como as cadeiras e a mesa ficaram presas na parede, no chão e no teto?

MARIE: Na verdade, era um mecanismo muito simples. Era só... cada parede ou piso tinha buracos onde podíamos colocar a cadeira e, atrás, havia alguém que meio que girava, que nós chamamos de borboleta, mas era basicamente só isso. E a madeira era grossa o suficiente para segurar a força dela.

GUILHERME: Sim, porque os dançarinos tinham que confiar na segurança disso.

MARIE: Acho que isso foi muito tranquilo porque a equipe técnica da NDT é muito profissional e acho que eles estão muito acostumados a criar, mesmo que não sejam dispositivos como um artista de circo realmente pensaria, mas eles estão muito acostumados a criar tipos muito diferentes de designs de cenário e estão muito preocupados com a segurança do dançarino. Então acho que eles fizeram todos os cálculos e tudo para garantir que isso se sustentaria. E como Yoann estava dizendo, eles estão tão preocupados com o risco que sabíamos que eles nunca nos deixariam fazer isso ou deixariam um dançarino da NDT ir sobre isto se não tivessem cem por cento de certeza de que se sustentaria. Então isso foi muito reconfortante para nós e para os dançarinos.

GUILHERME: Sim, porque eu acho que a minha parte favorita é, obviamente, a parte de cabeça para baixo, onde o chão vira teto, é tão lindo. Eu quero saber se nesta parte os dançarinos estavam gritando algum tipo de frase discernível, como frases reais que eles foram solicitados a dizer ou apenas uma espécie de gramelô?

YOANN: Acho que foi realmente uma parte muito difícil do show para trabalhar. Não a suspensão, porque ficar pendurado você tem que confiar e treinar, e então você eventualmente encontrará o movimento que ficaria ótimo com o vídeo e tudo mais. Mas aquele momento específico, quando a parede se torna o teto e eles estão gritando coisas, queríamos que fosse muito cru e muito orgânico. E então tivemos que trabalhar com os dançarinos que estavam fazendo essa parte de uma forma que eles tivessem que sentir algo muito pessoal e que pudessem renovar a cada apresentação. E a ideia era primeiro que eles estivessem passando por um furacão e estão tentando falar com outro, e a casa está caindo aos pedaços e tudo está deslizando para longe e eles estão apenas tentando segurar a cadeira ou a mesa e também dizer o que quisessem para seu parceiro. E foi muito interessante trabalhar nessa parte específica para eles sentirem pessoalmente o que eles têm que trazer para tornar isso real. Então não pedimos que eles dissessem nada específico. E eu lembro também que dois dos dançarinos eram japoneses, e então nós ficamos tipo “você pode falar em qualquer idioma que surja primeiro”. Mas foi muito forte, tornou-se muito poderoso porque eventualmente eles sentiram aquele lugar e pareceu muito pessoal e muito, muito forte.

GUILHERME: Sim, e você mencionou o furacão, vocês fizeram uma performance chamada furacão logo depois disso, certo? Então, é a ideia disso, brincar com as forças físicas disso. E era muito difícil fazer os dançarinos falarem na performance, ou eles estavam meio que acostumados com isso?

MARIE: Não, não acho que foi difícil fazê-los falar. Acho que foi difícil... Foi um pouco como quando você pede para alguém chorar no palco. É um pouco difícil porque você tem que encontrar uma maneira de reproduzir toda vez algo um sentimento que é muito íntimo, mas que você tem que mostrar e que tem que parecer certo neste momento, mas também que é poderoso o suficiente para que não pareça que eles estão apenas dizendo falas. Então essa foi a dificuldade. Não era sobre falar porque eu sinto que todos eles estavam bem confortáveis em falar. Tivemos outros momentos em que tivemos momentos de diálogo e tudo mais e sinto que todos eles estavam bem confortáveis em falar e trabalhar nisso. Acho que era mais sobre a cor daquele momento específico, que é um pouco mais intenso.

GUILHERME: Os dançarinos tiveram algum treinamento vocal também, ou fizeram o treinamento sozinhos?

MARIE: Não, foi realmente tudo junto que encontramos o tom certo e as coisas certas para trabalhar.

GUILHERME: Então, quanto tempo durou o processo no geral?

YOANN: Acho que no geral foram umas 10 semanas. Acho que foram duas partes e acho que foram então umas 10 semanas, entre 8 e 10 semanas.

GUILHERME: E como vocês dividiram o processo nestas 8 a 10 semanas?

MARIE: Acho que tivemos as três primeiras semanas de trabalho onde tivemos o processo de audição e então fizemos um pouco de pesquisa com eles. Então começamos a ter a estrutura, a estrutura de trabalho do show. E então quando voltamos foi como um pequeno túnel para finalizar tudo e apenas refinar cada parte do movimento, trabalhar na estrutura em si, na narração e em todo o aspecto do vídeo. Então acho que tivemos um pouco de R&D¹⁰⁵² primeiro e então ficamos mais e mais precisos conforme avançávamos com o processo.

GUILHERME: E por pesquisa, tu quer dizer a relação com a estrutura cenográfica, ou...?

MARIE: Sim, acho que não me lembro exatamente, mas o que eu lembro, e esse é o nosso objetivo toda vez que fazemos isso, é... Temos ideias do que achamos que é possível com um dispositivo, pensando sobre isso e modelando nele, etc. Então temos ideias que queremos explorar, mas esse também é um momento que pode ser muito rico porque também é um momento de exploração para os dançarinos e também queremos que eles se sintam livres para... não é o que eles querem. Lembro que tínhamos isso, chamávamos de "caixa dos sonhos", onde todas as manhãs os dançarinos podiam colocar em uma caixa como uma ideia que eles teriam com o espetáculo ou o dispositivo ou o que quer que eles tivessem em mente. Eles podiam todas as manhãs colocar uma ideia na caixa e então todos os dias nós líamos todas as ideias. E obviamente não tentamos ou colocamos todas as ideias no espetáculo, mas era muito importante para nós termos esse aspecto colaborativo com os dançarinos. E eu acho que para eles também era muito importante sentir que tinham liberdade, apenas para explorar. E mesmo que a gente não fizesse o que a ideia era, eu acho que deu muita alegria para todo mundo, se sentir muito

¹⁰⁵² Abreviação de *Research and development*, um termo para descrever o esforço que uma empresa dedica à inovação e à melhoria de seus produtos e processos.

livre. E eu acho que para a gente é algo muito precioso também na pesquisa, só sentir também, conhecer a cor de cada pessoa.

GUILHERME: E é assim que um processo deve ser, certo? Alegre e delicioso. Eu assisti a uma entrevista com os dançarinos que eles mencionaram essa caixa de desejos. Você se lembra de algum desejo que se concretizou na performance?

MARIE: Não, não me lembro. É uma pena. Não me lembro realmente porque já faz uns anos. Talvez em alguns cadernos possamos ter alguns sobrando. Mas agora, acho que não me lembraria de um.

GUILHERME: Então eu queria falar sobre as projeções, que são muito interessantes porque são rotacionadas e dão todo o aspecto fantástico à performance. E porque eu acabei de ler em algum lugar onde Yoann disse que são as possibilidades da tecnologia que dão algo que nunca pode alcançar na realidade. A transmissão foi em tempo real, apenas rotacionada a câmera?

YOANN: Sim, basicamente filmamos ao vivo. E a câmera estava sempre filmando do mesmo ângulo que a parede. E então, onde quer que fosse projetado, nós fazíamos o chão ser chão sempre. Então foi assim que brincamos com a gravidade. Mas tudo foi gravado e projetado ao vivo.

GUILHERME: Sim, porque eu estava pensando se não fosse, porque se tivesse sido gravado anteriormente, se a projeção fizesse algo que o dançarino em tempo real não faz, seria como uma quebra de espaço e tempo que seria... eu só estava pensando sobre isso.

MARIE: Sim, acho isso levantaria um processo criativo totalmente diferente. E isto é feito por alguns outros artistas, e mesmo com a NDT, Crystal Pite com Simon McBurney fez esse tipo de trabalho, onde é uma mistura entre produção ao vivo e produção gravada. Mas acho que para nós, não pensamos muito sobre isso porque com o processo de criação e o enredo que queríamos desenvolver, era certo que seria uma performance ao vivo, porque também seria em cima daquela transmissão ao vivo. Então fazia sentido que tudo fosse gravado e projetado na transmissão ao vivo.

GUILHERME: Sim, muitas camadas. Então, como vocês tiveram a ideia de manter os nomes reais dos dançarinos na performance?

MARIE: Acho que isso surgiu naturalmente durante o processo porque, embora tenhamos trabalhado bastante no dançarino como o ator interpretando o personagem, mesmo que durante a performance eles estejam se chamando com seus nomes reais, eles não estão interpretando a si mesmos como na vida real, eles estão sendo alguém diferente da vida real. Então, acho que foi algo natural que surgiu também porque sempre que trabalhávamos em um discurso um com o outro, perguntávamos um ao outro: "Ok, o que parece melhor? Você quer inventar outro nome ou quer usar seu nome real?". Sim, acho que foi algo que não foi realmente grande coisa. Parecia bem orgânico.

GUILHERME: Sim, porque embora a performance tenha esse aspecto onírico, há alguns elementos que, assim como a gravidade, simplesmente te empurram para a realidade, assim como falar os nomes reais e dizer os comandos, como a música, sabe, a cortina. Ela te leva de volta ao aspecto real e ao vivo da performance.

MARIE: Acho que voltando ao que Yoann estava dizendo sobre, por exemplo, o que é teatro e para ele é a arte da representação, é o fato de que acendemos as luzes, muitas vezes abrimos a cortina e assim continuamente. Acho que isso realça o fato de que o que estamos vendo é uma performance. É uma representação de algo. É uma história que foi escrita que não é verdade, e que os dançarinos estão interpretando um personagem que não são eles mesmos. Acho que isso é algo muito importante que você pode encontrar em todos os espetáculos em que Yoann está trabalhando e criando de várias maneiras diferentes. Mas acho que isso é sempre algo que você pode encontrar no trabalho dele.

GUILHERME: Eu quero falar sobre como é seu treinamento atual. Como você mantém seu condicionamento e o que você faz para treinar hoje em dia?

MARIE: É muito diferente acompanhar os shows em que estamos trabalhando e também a quantidade de trabalho que temos. Mas acho que o que é relevante o tempo todo para Yoann e eu é que nosso treinamento, treinamento físico, é na maioria das vezes algo físico que queremos aproveitar em vez de tentar manter algum tipo de forma física. Acho que nós dois gostamos muito mais e sentimos mais potencial apenas praticando qualquer tipo de atividade física que

gostamos. Então pode ser escalada, pode ser ciclismo, pode ser caminhada, pode ser natação, seja o que for, dependendo de como nos sentimos e quão cansados estamos e qual é a estação. Acho que nós dois gostamos apenas de estar em atividade física. E então queremos apenas seguir o que sentimos vontade de fazer e ambos gostamos de algumas atividades. Então é só... O desafio é mais abrir espaço para isso, seja o que for, do que o que é exatamente.

GUILHERME: Mas especificamente sobre acrobacia, vocês praticam alguma coisa? Por exemplo, vocês vão às vezes a um espaço de ginástica?

MARIE: Na verdade não, quero dizer, às vezes vamos a lugares de trampolim só para nos divertir com o sobrinho do Yoann ou com nossos amigos ou familiares. Mas em termos de treinamento, não treinamos nada específico em acrobacia. Acho que treinamos aquilo que trabalhamos em um dispositivo específico, mas não iríamos a uma academia ou ginásio para treinar nada específico fora do trabalho.

GUILHERME: Sim, é só porque eu mesmo mantenho meu treinamento com centros de treinamento com estruturas de acrobacia, onde posso obter um trampolim, onde posso obter um colchão para fazer algo difícil que você não encontra tão comumente em todos os lugares. Então, eu tento voltar às minhas raízes, digo, o lugar da ginástica, para sempre continuar me lembrando de como eu era desde criança, descobrindo meu corpo e as possibilidades de movimento. E os dispositivos que vocês utilizam funcionam como um playground infantil, onde você simplesmente brinca. Eu gosto muito do conceito onde Yoann fala que o ator é um vetor, é isso mesmo, eu vejo muito evidentemente nas suas performances.

5.3.2. “O Teatro Físico nos dá a possibilidade de contar qualquer história, para qualquer audiência, em qualquer lugar do mundo”: Entrevista com Felipe Pacheco

Realizada dia 18 de novembro de 2023

The Lowry, Manchester, Inglaterra



Felipe Pacheco (1997-) é um ator e artista do movimento brasileiro-britânico. Estudou na Columbia College Chicago e depois na University of Surrey (GSA), graduando-se em 2019. Créditos recentes no palco incluem Pistol em *Henry V Schools Tour* (Donmar Warehouse 2023), Rodrigo em *Othello* (Frantic Assembly 2022/23) e o papel principal em *Peter Pan* (Alban Arena 2021). É um praticante do *Frantic Assembly* desde 2019, envolvendo-se e explorando nacional e internacionalmente o método Frantic com estudantes de Artes Cênicas. Ele também é cofundador e diretor artístico conjunto da companhia de teatro físico *Buried Thunder* e fez parte do grupo *Overture 2020/21* da *New Adventures*.

GUILHERME: Felipe, falando um pouco sobre o espetáculo, eu achei muito interessante o olhar para a composição do elenco. Porque tu é um ator brasileiro, um cara latino, mas que o pai e a irmã são negros e a mãe que acho que possui uma descendência asiática. Pelo que eu percebo. Também tem outro personagem, o burguês, que daí é o inglês. Acho bem legal essa diversidade do grupo. Acho que é muito legal a questão da fisicalidade, que é uma coisa do grupo já, mas que com certeza a tua atuação é um grande destaque dentro da peça, a forma como tu usa o teu corpo, enfim. Alguns momentos é até um pouco distrativo, porque tem uma

cena acontecendo de forma concomitante contigo escalando o cenário, e as pessoas com certeza vão querer te olhar escalando e não vão prestar tanta atenção na cena que tá acontecendo ali na frente. Eu escutei alguns comentários depois do pessoal quando sai, depois que terminou, onde as pessoas comentavam sobre tu escalando todo o cenário, escalando a cama, achando que a cama ia cair, enfim. Acho que o cenário é incrível. Eu acho que o aspecto mais interessante do cenário, apesar de ser um cenário de certa forma realista, é quando ele dobra, né? Daí aquelas cortinas pendem de um lado para o outro, parece que tem uma distorção meio... Fica um aspecto meio surrealista que combina um pouco com toda a poética, toda a temática do livro, do romance, da peça. Daí é uma coisa que fica assim meio... (grunhido), aquele som de violino que tem uma hora, que é tanto de um lado pro outro. Às vezes o cenário faz uns craques, daí o pessoal já fica meio apreensivo, de pensar que vai quebrar, vai cair, vai romper. Eu acho que só talvez em alguns momentos, quando, por exemplo, eu fiquei pensando... eu já dando palpites...

FELIPE: Não, pode dar.

GUILHERME: Eu acho que podia ter um pouco mais de reação dos atores quando o cenário se movesse. Talvez só uma leve alteração do equilíbrio, porque o cenário todo distorce, mas o ator meio fica parado assim. Talvez se acompanhar um pouco a estrutura, sendo afetado também, não sei, eu só fiquei imaginando sobre isso.

FELIPE: Eu acho que a ideia é que o cenário meio que funciona como um sexto elenco, tipo a sexta pessoa. Eu acho que a ideia, porque eu também gostei que você acabou de falar que a gente devia reagir, mas eu acho que a ideia é que a casa e o quarto, começam a se mover, a distorcer. E o ponto é que tem uma pressão na casa e no quarto onde eles estão. Ninguém sai de casa, menos ele e o pai, no final. Então acho que o ponto é que a casa começa também a sentir essa pressão que ele começa a sentir junto com o pai para trabalhar e para conseguir sustentar a família. Aí o cenário começa a sentir a mesma pressão, sabe? Tudo começa a torcer. E eu não sei... se é na cabeça do Scott [Graham], o diretor, não sei se ele quer que seja uma coisa tão explícita e verdadeira que acontece com eles, sabe? Mas uma coisa mais abstracta. Mas é uma boa ideia também, eu achei. Porque a gente tem esses momentos de slow-mo[tion] também, né? Quando ele começa a virar inseto, quando a metamorfose começa a acontecer. Tem esses momentos de slow-mo que são também bem...

GUILHERME: Essas dilatações, né?

FELIPE: É, então talvez funcionaria.

GUILHERME: Eu acho que a minha cena favorita foi o começo do segundo ato. Aquela cena com o jogo com a luz, sabe? A luz apaga, tu que tá em outro lugar. É muito interessante porque eu vejo realmente a agonia da personagem ali, do Gregor no caso. Eu acho que o começo do primeiro ato também, é meio... quase como se eu lesse uma história em quadrinhos, assim, rapidinho, sabe?

FELIPE: É, boa, exatamente, que legal esta descrição, gostei.

GUILHERME: Porque tudo é muito sequenciado, tudo é muito bem encaixado, as transições são ótimas. E então você consegue ver a passagem do tempo, consegue ver isso afetando os personagens. Ou aquela parte também do pai, que o pai começa a trabalhar. Começa com determinados tipos de ações e elas aos poucos começam a ser diluídas... Enfim, a abordagem toda física dos atores ali do espetáculo foi muito interessante. Enfim, eu gostei bastante.

FELIPE: A gente acha que essa primeira parte é um pouco longa. A gente tá querendo condensar, assim, destilar as melhores partes. Então, quando a gente for pra Bristol... talvez semana que vem, já em Guilford, a gente vai tentar dar uma limpada, assim.

GUILHERME: Então, eu tô morando em Coventry até o final do ano. E vocês vão estar em Coventry em janeiro, né? Então eu não iria conseguir assistir, então eu tive que vir pra cá só pra poder assistir vocês.

FELIPE: Que bom, que legal que você veio.

GUILHERME: E eu estou fazendo o meu Doutorado Sanduíche no Centre for Dance Research da Coventry University. E estou desde julho lá, fazendo um período Sanduíche só de seis meses até o final do ano. Eu estou com orientação do Mark Evans, que inclusive ele mandou um e-mail pro Scott, nos apresentando. E daí eu não sei se o Scott está por aí.

FELIPE: Aqui? Não, ele só vem terça-feira. Se eu soubesse antes eu devia ter falado pra ele. Ele também gosta dessas coisas, ele é muito cabeça, sabe? Ele gosta muito de discutir. Ele não é só um artista que faz e pronto, ele pensa muito sobre o assunto, ele gosta muito de divulgar também.

GUILHERME: Legal, acho que eu vou trocar uma palavrinha com ele também. Então, eu queria começar a falar um pouco sobre ti, né? Da onde é que tu vem... Me conta um pouco sobre tu, a tua formação, o teu background.

FELIPE: Então, eu nasci em Campinas. Eu mudei para cá com três anos, eu morei aqui perto de Manchester, em uma cidade que fica mais perto de Liverpool, na verdade. E para eu aprender inglês, meus pais me colocaram nas classes de teatro. E aí de lá, eu adorei, comecei a fazer um monte de competições locais, comecei a ganhar um monte de festivais. Aí eu sei lá, comecei a gostar muito.

GUILHERME: Então, tu começou com três anos no teatro, aqui?

FELIPE: Aqui, no noroeste.

GUILHERME: Ah, eu pensei que tu veio recentemente pra cá.

FELIPE: Não, não, eu morei aqui a maioria da minha vida, na verdade, uns 18, 20 anos. Depois eu fui pra Chicago, que meus pais mudaram de trabalho de novo. Chicago foi muito bom pra mim, porque...

GUILHERME: Com quantos anos tu foi pra lá?

FELIPE: 18, já bem mais velho. E interessante, porque eu não sei se você conhece *New Adventures*¹⁰⁵³, essa companhia do Matthew Bourne, sabe, que é de ballet.

GUILHERME: Sim.

¹⁰⁵³ *New Adventures* é uma companhia britânica de dança-teatro fundada pelo coreógrafo Matthew Bourne em 2001.

FELIPE: Eles fizeram uma peça em 2014, que era uma turnê do *Lord of the Flies*, que eles faziam assim, tinha os personagens centrais, os bailarinos. Aí eles iam nas cidades, na turnê da Inglaterra, eles iam escolhendo o elenco local de meninos para participar, de 11 a 18 anos, que não tem, tradicionalmente, uma rota para ballet, para dança. E eu fui um destes escolhidos. Isso foi em Liverpool.

GUILHERME: Mas então tu já tinha ido para Chicago?

FELIPE: Não, isto voltando um pouco, eu tinha 16 anos, eu acho. Foi a primeira vez na minha vida que eu dancei. Primeira, primeira vez. Aí eu fui fazendo as audições, várias etapas, e consegui entrar, porque eles não estavam também procurando meninos que já sabiam dançar. Alguns deles já, mas eles queriam ver o potencial de todo mundo para depois ver, para trabalhar, pra ensinar, enfim, pra fazer uma coisa desde o zero ao cem. Ou setenta, no meu caso. Então eu fiz isso, foi incrível, mudou minha vida e meu *outlook* em o que a gente pode fazer como performance. De lá eu fiz tudo físico, teatro físico. Daí eu fui para Chicago no meu *gap year*¹⁰⁵⁴, eu acabei a escola aqui, e tinha um ano até eu ir para a faculdade, eu ia estudar biologia, na verdade. E aí eu passei um ano em Chicago estudando dança, fiz balé, fiz dança moderna e *West African* também. E continuou mudando minha perspectiva, enfim, cheguei a um ponto que eu larguei a biologia e eu fui estudar teatro na University of Surrey, que é aonde eu fui. E aí eu estudei *Theater and Performance*, então metade do meu curso era prático, um treinamento assim, desse tipo, e metade teoria também. Então eu estudei muito sobre teatro e filosofia, além do treinamento e coisas mais práticas. E durante esses três anos que eu estudei lá, eu tive a oportunidade de continuar escolhendo aulas de dança, de *physical theater*. E eu só estava interessado em fazer isso, meu TCC era sobre teatro físico, fiz tudo, etc. Então, fiquei com esse interesse, e em 2017 eu fiz um treinamento com o *Frantic [Assembly]* chamado *Ignition*, que é um programa que eles têm, que eles oferecem, para você poder treinar com o *Frantic*. Aí você fica uma semana treinando, é superintenso o processo. Aí você fica parte, você fica um *graduate* desse programa. Você se forma como um *Ignition graduate*.

GUILHERME: Eles fazem com muita frequência esse programa?

¹⁰⁵⁴ O *gap year*, também conhecido como um ano sabático, é um período em que os alunos fazem uma pausa nos estudos, geralmente após concluírem o ensino médio ou antes de começarem o período universitário.

FELIPE: Cada ano eles fazem. Aí eu fiquei parte disso. E a companhia ficou me conhecendo, fiquei procurando coisa para fazer com eles, ajudando no próximo *Ignition*. No ano seguinte eu ajudei como um... que eles chamam um *peer mentor*, alguém que ajuda o elenco que eles escolhem para aquele ano, meio que fica por lá, alguém que já fez. E daí disso eu ajudei em outro projeto, com uma mesma capacidade, uma capacidade parecida. Aí depois eu treinei com eles, eles tinham uma vaga para ser um dos *practitioners* deles. Um *practitioner* é uma pessoa que aprende o método do *Frantic*, que tem um método bem específico, que a gente usa para criar o nosso trabalho. E aí a gente dá aula, a gente vai nas escolas, faculdades, no mundo inteiro, inclusive bastante aqui no Reino Unido, dando aulas sobre o método do *Frantic*. E em 2019 eu me formei na faculdade e teve a oportunidade de ser um destes *practitioners*. Foi um sonho para mim. Aí de lá, teve a pandemia, que foi horroroso, mas depois disso eu tive a oportunidade de fazer audição para *Otelo*, que foi o ano passado. Então a gente fez a turnê com o *Otelo*, e esse ano consegui fazer o *Metamorphosis*.

GUILHERME: Então tu fez essas duas produções com o Frantic. Tu fez esse programa de uma semana com eles, e chegou a fazer mais alguma outra coisa com eles? Porque para aprender todo o método deles, assim...

FELIPE: É, então, eu fiz essa semana com eles como aluno. Aí no próximo ano que aconteceu, eu já sabia que existia esse cargo das pessoas que ajudam. Então eu fiz isso, mas separado de aprender o método, sabe? Só ajudando mesmo. Aí depois quando eu me formei da faculdade, eu passei um mês treinando, aprendendo o método, então foi bem rigoroso.

GUILHERME: E por que a pandemia foi horrorosa? Como é que foi a pandemia?

FELIPE: Nossa, foi horrível. Porque, imagina, eu acabei de me formar... Eu estava fazendo o trabalho dos meus sonhos, como *practitioner* para o *Frantic*, em 2019. Aí passou, deu até Natal, a gente voltou e já começou tudo meio que fechar. Então eu ia dar aula na China pro *Frantic* pela primeira vez, e a China obviamente foi o centro de tudo, começou lá. Então eu já tinha perdido um mês de trabalho, antes do mundo inteiro ter perdido, sabe? Então isso foi muito difícil. Então, não tive nada, tive que voltar para casa, porque o meu irmão ainda morava aqui, eu estava morando em Londres. E fechou tudo, não tinha absolutamente nada para fazer. Enfim, eu tive que ser criativo, determinado e fazer um monte de coisa. Assim, tentar, tentar fazer minha própria coisa, o mesmo que eu fiz bastante com meu irmão, que deu sorte, que ele é

fotógrafo e durante a pandemia ele começou a fazer coisas com filme. Agora ele trabalha com isso. Isso foi bom para ele. Então eu comecei a fazer muita coisa com ele. Eles começaram aqui a abrir aqui na Inglaterra, deixar acontecer teatro do lado de fora. Teatro *outdoors*, né? Aí o Scott mesmo falou pra mim, que ele nunca me via como ator, só que aí eu fiz a audição pro Otelo. Ele falou *hang on!* [“Espera aí!”]. Ele falou pra mim que tem alguma coisa aqui, que esse “moleque” talvez poderia estar nas suas peças.

GUILHERME: Eu tenho uma curiosidade para os atores de teatro físico, de buscar um pouco das origens. Queria que tu falasse um pouco de ti como criança, tua relação com teu corpo desde criança, se você fazia algum tipo de atividade física. Porque eu percebo muito na minha prática, do que eu faço desde pequeno. Com essa coisa lúdica da criança, de explorar o corpo de diferentes maneiras, descobrindo o corpo, o que é esse corpo no mundo, a relação com a gravidade... Então eu gosto muito de perguntar essas origens do movimento.

FELIPE: Nossa, boa pergunta. Ninguém nunca me perguntou isso, mas eu acho que é ótimo. Eu gostava muito de futebol, claro, mas eu jogava no gol, eu era goleiro. Eu gostava muito de ficar pulando para lá e para cá. Eu era bom pra caramba. Eu fiz... como que chama? Eu fiz os *trials*, isto, os testes, para o Everton¹⁰⁵⁵, que é aqui do lado, um clube bem grande. Eu fiz o trial quando eu tinha 10 anos de idade, eu era muito bom, mas aí era muito pequenininho, não tinha força suficiente e eu não consegui entrar. Mas desde lá eu acho que eu já tinha uma afinidade com o meu corpo. E eu gostava de fazer *cartwheel*, não sei como chama em português, estrelinha, isso. Eu gostava de fazer isso bastante.

GUILHERME: E tu fazia isso em que contexto?

FELIPE: Ah, brincando só, com os meus amigos. Mas eu já fazia muito esporte, jogava muita bola. Acho que isso ajuda muito com a coordenação, especialmente. E outra coisa que eu tô pensando que eu fiz... Quando eu estava fazendo esses festivais de drama, quando eu era pequeno, eu fiz um monólogo uma vez, que era sobre um... como se fala isto? Um *troll*? Ele era um monstrinho. E desde aquela idade que eu me lembro, devia ter uns 10 anos, comecei até essa... como fala? Fisicalidade? É, essa fisicalidade desse monstrinho com um braço para cima,

¹⁰⁵⁵ *Everton Football Club* é um clube de futebol profissional sediado em Liverpool, Inglaterra. O clube compete na *Premier League*, a primeira divisão do futebol inglês.

eu lembro disso. E eu ganhei muitos festivais com isso. Mas eu não lembro como que eu cheguei nisso..

GUILHERME: O Gregor já estava ali.

FELIPE: Já estava ali, não sei como (risos). Eu sempre tinha ritmo, sempre tinha jeito com coisa física. Eu nem sei por quê.

GUILHERME: E o que te interessava que tu começou na...

FELIPE: Coisa física?

GUILHERME: É, nessa forma mais específica de fazer teatro na universidade, por exemplo...

FELIPE: Tem duas coisas, tem uma coisa que é super egoísta e tem outra parte que não é egoísta, assim, não tem nada de egoísmo. Então a primeira coisa, egoísta, é que eu me sinto total, eu sinto que eu estou fazendo uma performance que eu estou usando a minha capacidade inteira como um ser humano para dar essa história para outras pessoas. Então eu me sinto muito bem fazendo isso, porque é difícil, eu suou muito. Eu me sinto cansado depois, volto pra casa, tudo dolorido. Aí eu me sinto muito bem, que eu fiz uma coisa boa com o meu dia, como um contador de histórias. Então, essa é a parte egoísta. A segunda parte, que não é egoísta, é que eu acho que o teatro físico nos dá a possibilidade de contar qualquer história, para qualquer audiência, em qualquer lugar do mundo. Eu acredito isso em tudo. E tem prova, assim, no teatro mesmo, com companhias de dança... Até o Frantic, mais ou menos, porque eles usam bastante texto para contar a história, mas tem muitas partes que, enfim, não precisa do texto para contar. Gecko¹⁰⁵⁶ é uma companhia de teatro de dança, que só usa o idioma, a língua de cada ator, de cada dançarino. E *New Adventures*, que é essa companhia que a gente não usa nenhuma palavra e você entende absolutamente tudo que está acontecendo na peça. Isso para mim é um milagre. É um milagre de performance. Eu não sei, me faz ficar superanimado com as possibilidades de contar uma história só usando movimentos. E é acessível demais, que eu acho que é muito bom. O que a gente devia estar tentando fazer. Enfim, eu acho que é uma das razões que o teatro

¹⁰⁵⁶ *Gecko* é uma companhia de teatro físico itinerante internacional sediada no Reino Unido, fundada em 2001 e liderada pelo diretor artístico Amit Lahav.

físico cresceu em popularidade nesse tempo, desde que o DV8¹⁰⁵⁷, desde o *Complicité*, desde o *Frantic*, *Gecko*, o *New Adventures*... Cresceu muito, e agora tem muitas companhias tentando fazer uma coisa parecida. Eu acho que enfim, sendo tão acessível assim, acho que ajuda muito. E outra coisa, quando a gente viaja e a gente não fala o idioma, a gente começa a comunicar só usando as nossas mãos, os nossos *gestures* para comunicar. Isto para mim é a prova absoluta que dá certo, que o movimento ajuda a gente a contar essa história, que a gente comunica. Aí é o nosso trabalho como performers para conseguir pegar isso e extrapolar, assim, pra uma coisa maior.

GUILHERME: Então é isso que te levou a dizer “é isso que eu quero fazer, é isso que me interessa dentro do teatro”...

FELIPE: Pra mim, me faz me sentir muito bem e eu acho que é o melhor jeito de contar uma história, de longe.

GUILHERME: É, eu só não acho que seja egoísta esse ponto...

FELIPE: Ah, não é egoísta, sabe? Mas é o jeito de falar.

GUILHERME: É, mas você tá pensando sobre a tua própria parte, sobre o que tu gosta, né? Então eu acho que não é egoísta, mas eu entendo essa parte, que é meio egoísta e meio altruísta.

FELIPE: Exatamente, é isto que eu quis dizer.

GUILHERME: Tu teve algum treinamento fora, antes de entrar no Frantic?

FELIPE: Então, eu fiz aquele ano em Chicago. Fiz um ano treinando ballet moderno em West Africa. Eu tive uma base muito boa, mas foi muito rápido, não foi suficiente. Aí eu às vezes eu penso, será que eu deveria ter ficado mais? Mas aí sabe o que eu também acho? É que a coisa que eu tenho que me destaca, é que eu tenho uma afinidade com o movimento sem ser uma pessoa com um treinamento, assim, perfeito, e alguma técnica perfeita. Então eu acho que quando eu vou para as audições, as pessoas me veem fazendo teatro físico, elas me olham e

¹⁰⁵⁷ *DV8 Physical Theatre* foi uma companhia de teatro físico sediada na Artsadmin em Londres, Reino Unido. Foi oficialmente fundada em 1986 por Lloyd Newson, Michelle Richecoeur e Nigel Charnock.

falam que tem uma coisa desse cara que não é perfeita, mas que, na verdade, é uma coisa que é meio interessante. Se você me perguntar “Felipe, faz um passo de ballet” e se você fizer na minha frente, eu copio muito bem. Só que se você me falar, sem ver qualquer coisa, “faz uma sequência de ballet”, aí você não vai conseguir nada de mim. Então tem esse lado de treinamento, que eu tive muito rápido. E o resto, é coisa que eu vou roubando de tudo, todos os empregos, os trabalhos que eu faço com cada pessoa, enfim, *Frantic* é a maioria do meu treinamento. E aí eu consegui treinar um pouquinho com *Gecko*, que também me deu uma oportunidade de explorar o lado deles, que é um estilo bem específico também. Aí eu vou roubando as melhores partes de cada grupo. Então é um treinamento um pouco mais fluido, né? Não treinei especificamente em dança.

GUILHERME: Eu queria falar um pouco mais sobre o processo de criação do Metamorphosis.

FELIPE: Então começou com três R&Ds, *Research and Development*. Aí eu me envolvi...

GUILHERME: Que são o que exatamente, só para dar o contexto...

FELIPE: Sim. Então, você entra no estúdio com vários atores e a gente tem o livro, que é um privilégio na verdade, porque normalmente o *Frantic* não faz coisa que já existe. Essa é a terceira peça que eles já fizeram, clássica. Tem *Otelo*, tem *Metamorphosis* e a primeira que eles fizeram, chamada *Don't Look Back in Anger*. Só três, em 30 anos.

GUILHERME: Sim, e duas só esse ano. Estão voltando pro texto.

FELIPE: Exatamente (risos). Então a gente teve esse texto, que é muito útil, em bolar um monte de coisa sobre, em volta.

GUILHERME: É, só um parêntese, eu li o Metamorfose uns anos atrás justamente porque todas essas coisas que são meio animais, eu me interesso e acho que existe uma potência de trabalhar em cima de uma forma cênica bem física, né? Então acho que tem a ver.

FELIPE: Tem a ver com certeza, na verdade foi alguém que levou pro Scott, que falou “tu devia fazer”. Aí ele falou “nem pensar, nunca vou tocar isso”, porque é clássico demais, tem muita bagagem, muita fama em volta, o Berkoff, que é a montagem mais famosa. Aí chegou o

momento que ele falou “na verdade, essa história tem muita ver com o que está acontecendo agora no mundo, vou fazer, vou colocar minha visão”. Então, nesses R&Ds, nesses processos, tem um monte de ideias que o Scott tem.

GUILHERME: Mas o que vocês fazem nestes R&Ds?

FELIPE: A gente começa a fazer um monte de tarefa física. E eu falo tarefa porque é uma tarefa. É tipo, tem uma cadeira e você fala... Fica cinco minutos, Felipe entra nessa cadeira, não quero ver seu corpo, só quero ver suas mãos. Cinco minutos, vê quantas coisas diferentes você consegue fazer com essa cadeira. Aí rola o exercício com música, sempre tem música.

GUILHERME: Mas é em relação com alguma coisa do texto? Uma situação do texto, por exemplo, ou é só uma tarefa física por si só?

FELIPE: Só, só. E, geralmente, é só a tarefa porque é muito difícil e dá medo de ter todas as possibilidades na sua frente e escolher a melhor. Então a gente deixa isso pra lá e a gente escolhe uma só pra ser físico. Foi bom o jeito que você descreveu. Só pra ser físico. Vai, faz uma coisa. Porque aí você começa a levantar material, isto, exatamente. E escolher as melhores partes. Você já tem uma coisa, não é uma coisa assim, sem nada. Já tem coisa que você pode fazer.

GUILHERME: Mas então não precisa do texto ainda nesse momento do processo, no início?

FELIPE: Depende. Com uma coisa clássica, como Metamorfose, serve você ler o texto para ter as ideias do que vai ser a tarefa.

GUILHERME: Mais da atmosfera do que exatamente uma passagem específica do texto.

FELIPE: Exatamente. Ou se você não tem esse texto clássico, você só pensa os temas e o que a gente está tentando pegar dessa história. A parte mais difícil é pensar na tarefa, na verdade, isso é difícil porque é importante, claro, esse começo, mas também se você fizer um monte delas, uma delas vai ser útil.

GUILHERME: Então você falou que foram três sessões.

FELIPE: Três sessões, três semanas.

GUILHERME: Três semanas desse período, que é o começo do processo inicial.

FELIPE: Que é um monte de coisas.

GUILHERME: E quando fala de pensar sobre a tarefa, vocês têm que pensar sobre isso ou é mais uma coisa, assim, de improvisar?

FELIPE: De improvisar, sim. A tarefa, na minha experiência, vem uma coisa mais de instinto. Então, por exemplo, o Scott falou que tem uma ideia de um monstrinho que voa. Você está num grupo de pessoas, isso é um exemplo de uma tarefa, que o monstrinho vem e você tem que sair da frente do monstrinho, todo mundo tem que olhar ao mesmo tempo para ficar uma coisa sincronizada.

GUILHERME: Existem então tarefas individuais e coletivas.

FELIPE: Sim, isso é muito importante. Existem essas duas coisas, que servem muito a gente em termos de tempo. Tem que fazer coisa rápida, porque a gente só tem... A gente tem essas três semanas para fazer absolutamente tudo, pra depois quando a gente entrar em ensaios, escolher as melhores partes.

GUILHERME: Tá, pra pensar assim, na maneira mais prática. Vocês se reúnem, elaboram as tarefas, e têm três semanas para fazer essas tarefas. Ou vocês vão elaborando ao longo dessas três semanas?

FELIPE: Ao longo. E tem muita coisa que a gente erra, que é ruim, que vai para o lixo.

GUILHERME: E é algo, assim, do dia? Tipo, a tarefa de hoje é essa...?

FELIPE: Ah, não. Tem um monte de tarefa no dia. Têm tarefas diferentes. E a gente volta. No próximo dia a gente volta na tarefa, porque a gente tem ideia, o Scott tem ideia, como fazer melhor. “É isso, é isso é o que eu estava tentando fazer”. Ou deixa pra lá e a gente começa outras tarefas.

GUILHERME: E vocês fazem algum tipo de treinamento fora dessas tarefas? Assim, mais um momento de treinamento mesmo, de preparar o corpo... Ou é concomitante às tarefas?

FELIPE: De preparar o corpo, sim, a gente faz muito. Nas semanas que a gente faz o *Research and Development* a gente faz pouco. Mas a gente sempre aquece, mas quando começam os ensaios...

GUILHERME: Então, é depois dessas três semanas que começam os ensaios. Quanto tempo foi de ensaios?

FELIPE: Três semanas. Três semanas fazendo a peça no estúdio, depois uma semana no teatro, fazendo a parte técnica, as luzes... Quatro semanas.

GUILHERME: Então vocês montaram a peça em um mês, praticamente. E o cenário, como é que ele entrou? Foi nessa última semana também? Ou foi uma coisa que foi ao longo do processo? Porque é uma coisa bem importante, é o cenário é o que dá a possibilidade de ações pro ator, né?

FELIPE: Exatamente, especialmente esse. É uma delícia. É igual um parque temático. E então começou assim na última semana, a gente começou a ter o cenário como você vê hoje. A gente tinha mais, a gente tinha um protótipo que a gente usava para fazer e dava mais ou menos, mas mudou muito quando a gente conseguiu ele como você vê hoje. A gente começa sem, uma coisa bem básica, aí a gente chegava no estúdio, na próxima semana, e tinha o teto. Então, essa semana vai ser explorar muito o teto. E meu braço ficava muito cansado (risos). Aí na terceira semana chegou a cama. Você vê as possibilidades com a cama. Mas a cadeira estava lá desde o início, as dimensões sempre marcadas, que a gente já sabia quando começar.

GUILHERME: E nessas quatro semanas para montar a peça, vocês se encontravam todo dia para ensaiar?

FELIPE: Todo dia.

GUILHERME: Quantas horas de ensaio?

FELIPE: Das 10h até as 6h [da noite] e dois dias por semana 10h até as 9h [da noite]. Depende, às vezes a gente precisava usar o sábado e às vezes não. Tá, sim, mas enfim, era todo dia ali, era uma coisa bem intensa ali.

GUILHERME: E como é o processo de treinamento da companhia e como é que ela se incorpora dentro do processo de criação?

FELIPE: Treinamento, você diz em termos de...

GUILHERME: Desse método do Frantic.

FELIPE: Então, é nessas coisas que a gente está fazendo, com as tarefas, a gente começa com uma coisa bem básica, aí você vai adicionando um monte de *layers*, é, de camadas. Você vai também com uma coisa de instinto, você vai vendo... O que acontece se a gente faz super devagar? O que acontece se a gente colocar uma terceira pessoa? O que acontece se você faz isso agora, mas a gente coloca em um lugar diferente do estúdio? O que você faz segurando um copo, por exemplo.

GUILHERME: Mas eu fico me perguntando de onde é que vem essa ideia. Porque, por exemplo, eu posso fazer determinada coisa e lembro de uma determinada técnica que eu fiz, ou algo que fiz no treinamento. Então, essa arqueologia da técnica, como é que ela se aplica dentro do processo cênico? Porque podem fazer isso de determinadas maneiras, mas de onde é que vem, esse repertório?

FELIPE: É o gênio do Scott. Ele tinha uma pessoa, o Steven Hoggett¹⁰⁵⁸, que era também a segunda parte do *Frantic*. Ele saiu faz um bom tempo agora, o Scott é o que sobrou. E eu acho que se você começa a fazer, você começa a entender as coisas que mais ou menos vão dar certo. E isso na verdade é a coisa mais difícil, é não fazer essas coisas. Fazer tudo o resto que você acha. A não ser que você tenha que fazer uma coisa bem rápida. E vem dele, vem dele, a experiência dele e as coisas que ele aprendeu, de tanta coisa que deu errado ao longo do tempo. Então tem algumas coisas que a gente sabe que funciona. Por exemplo, a parte de uma cena que

¹⁰⁵⁸ Steven Hoggett (1971-) é um coreógrafo e diretor de movimento britânico.

você gostou, com a lâmpada, porque aparece em um monte de lugares diferentes. Como que o método de *Frantic*, como que ele chega nessa conclusão? O Scott já sabe que tem muita coisa que você assiste no teatro, numa cena, numa peça, as melhores partes não são o que é dito e não são na coisa explícita, na coisa que você na frente do palco. Você já falou na verdade, que você vê que eu estou aqui fazendo uma coisa estranha, que não é no *foreground*... O Scott fala para a gente, ele fala que o teatro é *looks, thoughts and glances* [olhares, pensamentos e relances]. É uma coisa que ele aprendeu de uma atriz que ele trabalhou uma vez em outra coisa. Então tem uma parte bem específica, por exemplo, que a gente usa o cenário, que o cenário começa a distorcer e é tão específico a direção dele, ele fala “tem que olhar agora, nesse momento”. Então é muito detalhado.

GUILHERME: E de onde é que tu tirou as ideias, o material para compor a fisicalidade do Gregor?

FELIPE: Eita, é uma pergunta. Eu estudei bastante coisa animal, né? Barata, besouro... E foi muitos vais e vens com o Scott, muita conversa com ele. Porque a gente tinha duas opções. Você conhece a produção do [Steven] Berkoff? Que é a mais famosa, na verdade. Então tem essa produção que entrou na psicologia da cultura do teatro, especialmente inglês, americano, japonês, levou para o Japão, que as pessoas conhecem como “a” metamorfose, sabe? O jeito de fazer no teatro. Então tem a versão dele, que quando as pessoas vão assistir qualquer versão nova, as pessoas entram já...

GUILHERME: Em comparação.

FELIPE: É, exatamente. Então a gente tem esse desafio. O quanto que a gente faz, quanto que a gente dá para as pessoas para conseguir... Como que eu tô tentando falar? Para sustentar, para satisfazer essa audiência, esse público. Quanto disso? Quanto que a gente faz de abstrato? O quanto ele muda mesmo ou ele fica humano? Sabe, tem essa conversa também. E a ideia inteira do Scott é fazer a metamorfose virar uma coisa que é, na verdade, a perspectiva da família que muda. E do *Chief Clark*, o trabalhador, o chefe dele, que muda, e não na verdade ele, tanto.

GUILHERME: E como é que vocês fizeram a adaptação dramaturgica do texto? Porque desde o começo já se percebe isso. Vem a cama e eu penso que vai sair o Gregor, não. E no primeiro ato, a gente já percebe que é a perspectiva da família, do trabalhador. A primeira frase do livro

é algo como “Eu acordei transformado como uma barata”. E a adaptação de vocês não é sobre isso, não é muito da visão dentro dele. Mas está ali também, porque é a visão dos outros sobre aquilo. Então como foi essa questão de adaptar as situações e de onde é que vem os textos, porque não existem muitos diálogos.

FELIPE: Foi radical, na verdade. Então a ideia toda do Scott é com a Greta ser na primeira pessoa. E a gente fez parceria com um escritor, um poeta bem famoso aqui, que se chama Lemn Sissay. Ele que adaptou tudo e ele na verdade é um poeta, ele não é um escritor, ele não é um dramaturgo. Então foi ele que fez essa poesia inteira. Então tem umas dificuldades porque como ele não é um dramaturgo, ele escreve essas poesias lindas, mas não tem às vezes a ponte entre elas para fazer uma coisa que seja coerente.

GUILHERME: E como é que surgia o texto dentro dos ensaios? Vocês faziam as ações, e depois vinha o poeta com o texto...?

FELIPE: Então, a gente improvisava um monte de coisa, em volta do tema, de uma coisa bem específica dependendo do dia. Aí ele estava lá com a gente no estúdio e voltava no dia seguinte com uns textos absurdos. Incrível. E ele adorava assistir a gente, ele chorava e dava risadas, e aí voltava com umas coisas incríveis.

GUILHERME: E dentro da fiscalidade do Gregor, eu queria te perguntar mais sobre a parte acrobática. Porque tem alguns momentos que se pode dizer que é bem acrobático, né? Então, de onde tu tirou esses momentos mais acrobáticos?

FELIPE: Assim, modéstia à parte, eu consigo fazer, então dá essa oportunidade para o Scott, porque ele me conhece bastante agora e desde que a gente trabalha faz relativamente um bom tempo, uns dois anos assim. Aí ele me conhece e então ele já me dá a coisa que ele acha que eu consigo fazer e às vezes dá coisa que às vezes eu demoro um pouco, mas enfim, eu chego lá. Então ele me dá essas coisas mais difíceis de fazer e a gente, a companhia é famosa por tentar essas coisas que são assim, meio mágicas, que são “olha só, como que eles estão fazendo isso”. Você, assim, pessoas como você, acho que menos porque você faz esse tipo de coisa, acrobacia, né, circo, esse tipo de coisa, mas para o público geral eles ficam assim, “como que você chega lá”. Então a gente gosta de colocar umas coisas assim, jogar umas coisas que dá um risco, e você vê que vai cair. Porque muda a biologia de alguém assistindo, sabe?

GUILHERME: De que forma você acha que muda a biologia de quem está assistindo?

FELIPE: Dá uns suspiros, você faz assim (suspiro rápido), e muda tudo dentro de você. Só desse oxigênio entrando, essa adrenalina. Você sente isso também, quando você vê as pessoas. Quando eu estou de ponta cabeça, é como uma droga pra eu ouvir as pessoas assim (murmura), conversando... Então, muda muito mesmo.

GUILHERME: Mas tu acha que as pessoas estão mais impressionadas pela habilidade física ou está mais relacionada com a situação que se desenrola? Ou talvez as duas coisas também?

FELIPE: Ah, acho que depende, é difícil falar. As duas coisas, provavelmente. Porque é uma peça muito triste, né? A tragédia no final, e tem gente que sente isso bastante no fim também. Então é isso que funciona, você mete uma coisa super-radical, física, incrível, e depois fica bem quietinho, chorando no final, que dá essa montanha russa de emoção.

GUILHERME: Contrastes, sim. E eu acho que o uso acrobático do teu corpo, enfim, das escolhas acrobáticas que você teve na peça, é muito interessante porque se relaciona muito em coerência com o corpo animal, né? De escalar a parede, uma hora estar aqui, outra ali. Especificamente, eu queria falar sobre o momento de inversão, que tu está de ponta cabeça.

FELIPE: Então, a parte que a gente não conseguiu fazer ontem foi essa. Foi muito chato, odeio quando isso acontece.

GUILHERME: Isso, é exatamente isso que eu queria te perguntar. Eu preciso te confessar que antes de eu assistir ao espetáculo, eu vi essa foto e eu estava esperando por esse momento.

FELIPE: Nossa, todo mundo espera esse momento e não deu.

GUILHERME: Mas em que momento isso acontece e qual o contexto?

FELIPE: É bem no final do primeiro ato. Em que ele tá virando o besouro, antes de acontecer tudo com as cadeiras, sabe, aquela imagem final. Então enquanto ele sai debaixo da mesa, eu tô em cima do chefe, aí eles me dão uma carona lá em cima e eu pego e fico rodando.

GUILHERME: Então o lustre está lá e daí tu só se agarra nele.

FELIPE: É, eu fico de ponta cabeça e eu solto, e vira girando. É a parte mais legal!

GUILHERME: É muito besouro, muito inseto... Por que não conseguiu fazer isso ontem?

FELIPE: Porque tem tanta coisa, tem tantos milímetros envolvidos nesta parte física. Então, por exemplo, o ator que faz o chefe me levou um pouquinho pra *upstate*, ele me levou um pouco mais pra cima do que eu devia. Aí eu tentei recuperar, então eu dei um passo para cá e aí eles estão num lugar um pouco errado, assim, um milímetro errado, então pra dar essa força, pra me levantar lá em cima, aí está muito atrás de mim, então consegui tocar, mas não agarrar. Então acontece assim, uma vez em 30, a cada 30 shows.

GUILHERME: Mas acontece com tanta pouca frequência assim nesse momento?

FELIPE: É pouca frequência. No começo acontecia mais, porque tem uma pessoa que fica no lustre, na corda, para ele descer no momento certo. E a gente vai mudando essa pessoa e às vezes não desce.

GUILHERME: Porque é um momento muito importante também. Porque eu tô falando sobre acrobacia, mas a minha tese é especificamente sobre a inversão do corpo. Então são momentos como estes que eu me pergunto: o que significa quando o ator está de cabeça para baixo?

5.3.3. “Desmanchar o técnico para ganhar o artístico”: Entrevista com Zeca Padilha

Realizada dia 15 de agosto de 2024

Café Brasco, Porto Alegre, Brasil



José Carlos Padilha (1983-) é um acrobata e artista circense de Porto Alegre (RS). É professor de Educação Física, com formação na Universidade Luterana do Brasil (Ulbra). Ex-atleta de Ginástica Artística. Trabalhou em grandes companhias como o Cirque du Soleil, com o espetáculo OVO; MSC Presiosa; Musical Rudá; Cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos Rio 2016 e Falcon Divings.

GUILHERME: Zeca, eu lembrei que a gente se conhece desde 2008, 2009, quando eu treinava com a Tina [Cristina Weigel], em Santa Cruz [do Sul]. Então, nestes quinze anos eu sempre te tomei como uma inspiração, acho que tu é um dos melhores artistas circenses aqui do estado, do Brasil. Então gostaria muito de te tomar também como uma referência dentro do meu trabalho, da minha pesquisa sobre as teatralidades acrobáticas, quando que o movimento acrobático pode ser teatral, quando há uma certa construção de dramaturgia...

ZECA: Que é a parte mais difícil...

GUILHERME: Que para mim eu tenho uma maior facilidade, talvez pelo meu olhar teatral...

ZECA: Mas para mim é bem difícil. É que tu fez Ginástica por um bom tempo, saiu e foi fazer Artes Cênicas. Então tu desenvolveu a parte acrobática e tu desenvolveu a parte cênica. Então é muito mais fácil voltar para isso. Na minha concepção, eu como artista, claro, hoje eu estou trabalhando isso, está um pouco melhor. Você não precisa de muito trabalho. Só que eu não tive, a experiência que eu tive lá é uma experiência de personagem. Como que é? Pesquisa o personagem, tu “pega” o personagem e tu vai interpretar esse personagem de alguma forma e tu começa a buscar repertório em cima desse personagem.

GUILHERME: Certo, mas eu vou fazer uma pergunta depois especificamente sobre o OVO, então tu fala melhor sobre isso. Mas eu acho que tem isso, essa minha formação um pouco do ginástica junto com teatro no colégio...

ZECA: Conseguia juntar uma coisa e outra.

GUILHERME: Porque eu saía do treino à tarde e ia para o ensaio à noite, então o corpo já estava preparado pra se expressar. Então eu já colocava umas acrobacias no meio... Então para mim esse lugar foi um lugar que quando eu entrei na faculdade eu comecei a pesquisar, fui encontrando até chegar agora no doutorado. Então um dos trabalhos que eu analiso é o OVO, por isso que eu te chamei para saber um pouco dos detalhes, das histórias por trás. Mas antes disso tudo eu queria perguntar umas coisas em relação à tua história, da tua trajetória. Queria que tu começasse falando um pouco sobre a tua infância, porque eu gosto de fazer um pouco dessa relação, dessa ludicidade do corpo infantil. Quando a gente é pequeno, quando a gente começa a ter uma relação com o corpo, a descoberta das possibilidades de movimento. Acho que todos os acrobatas têm uma relação com o corpo que já vem desde pequeno, né? Se tu pudesse falar um pouco da tua relação com o corpo quando tu era criança.

ZECA: Tá, vamos lá. Primeiro, eu sempre fui uma criança hiperativa, começa por aí. Eu não parava quieto dentro de um apartamento, rolando pra lá, rolando pra cá, subindo, trepando nas portas, pulando, saltando da cama pro chão... Enfim, sempre fui assim. Então desde pequeno, quando eu vinha da escolinha eu gostava dessas coisas de acrobacia, de saltar. Então com 6, 7 anos a minha mãe me colocou, no CETE¹⁰⁵⁹ inclusive, onde eu trabalho hoje, pra fazer aula de Ginástica [Artística] lá. E foi dali que eu consegui botar em prática toda essa loucura, esse

¹⁰⁵⁹ O Centro Estadual de Treinamento Esportivo é um centro de treinamento multiesportivo da cidade de Porto Alegre (RS).

excesso de energia canalizado dentro do esporte, que é o que fez com que eu conseguisse desenvolver todo esse potencial dentro da modalidade.

GUILHERME: Tu treinava com quem?

ZECA: Eu treinava com o Jairo Brandão, foi meu primeiro treinador, só que o Jairo acabou saindo do CETE. Aí eu fui treinar com o André Cupertino, e ele me levou para o Grêmio Náutico União¹⁰⁶⁰. Aí no União eu treinei acho uns 3, 4 anos. Acabei indo pra Sogipa¹⁰⁶¹ com o Vatik [Termeliksetian]. O Vatik tava chegando no União nessa época, na época da Daiane dos Santos¹⁰⁶². E aí dali eu fui pra Sogipa, fiquei um tempo, acabei voltando pro União. E por último lá, quando eu já era adulto, já fui pra Sogipa, que acabou saindo todo o time. Indo pra Sogipa por uma condição financeira e de estrutura, em termos de ginásio, tudo, porque a Sogipa tinha um ginásio um pouco melhor que o do União, e eu terminei a carreira lá.

GUILHERME: Tá, então só pra saber um pouco dessas temporalidades, você começou então com 6 anos no CETE. Treinou quanto tempo lá?

ZECA: Eu devo ter ficado no CETE de 6 a 8 meses. E aí teve uma peneira e o Jairo saiu e o André assumiu. E aí o André que fazia as peneiras lá junto com o Vatik. E aí o pessoal saía de lá e ia para o Grêmio Náutico União. Fiquei no União uns 3, 4 anos, aí acabei indo pra Sogipa depois por um tempo, aí não deu certo lá, acabei voltando para o União, e depois no final voltei pra Sogipa e finalizei minha carreira lá.

GUILHERME: Que foi com quantos anos?

ZECA: Eu tinha 20 anos, eu acho que 2000 mais ou menos. Aí fiquei como treinador da Sogipa, dando treino na pré-equipe junto com o Vatik, e daí trabalhei com ele ali um ano, já estava dando aula no [Colégio] Farroupilha¹⁰⁶³, e estava indo pra Ulbra¹⁰⁶⁴ fazer faculdade. E aí na

¹⁰⁶⁰ O Grêmio Náutico União é um clube sócio-esportivo-recreativo sediado em Porto Alegre (RS).

¹⁰⁶¹ A Sociedade de Ginástica Porto Alegre (SOGIPA) é um clube esportivo localizado na cidade de Porto Alegre (RS).

¹⁰⁶² Daiane Garcia dos Santos (Porto Alegre, 1983-) é uma ex-ginasta brasileira. Conquistou nove medalhas de ouro em etapas de Copas do Mundo da Ginástica Artística.

¹⁰⁶³ O Colégio Farroupilha é uma escola privada da cidade brasileira de Porto Alegre (RS).

¹⁰⁶⁴ Universidade Luterana do Brasil (Ulbra).

Ulbra recebi a proposta do João Oliva, que era para fazer Ginástica de Trampolim lá, competir pela Ulbra e ganhava bolsa de estudo.

GUILHERME: Que foi o período que a gente se encontrou.

ZECA: Isto. E aí foram cinco anos, treinei por cinco anos na Ulbra, aí consegui bolsa atleta, fui para o Campeonato Mundial em 2007 em Quebec, daí voltei.

GUILHERME: De trampolim?

ZECA: De trampolim. De *tumbling*, na verdade. *Tumbling* e duplo mini. E aí ali já tinha o casting do *Soleil* lá dentro.

GUILHERME: Como é que tu percebe essas diferenças de estrutura ou de treino mesmo entre o CETE, da Sogipa e do Grêmio Náutico União?

ZECA: É que assim, tem lugares que a estrutura compensa, mas às vezes a burocracia, a logística, em termos de sistema pedagógico de treinamento, às vezes um lugar é melhor do que o outro. Então às vezes tem uma baita estrutura, mas em termos de condição técnica não é tão boa. Então o CETE para mim foi uma iniciação. Eu não vejo o CETE como alto rendimento. Eu vejo ele como massificação e uma estrutura para iniciante. E dali vai se estimular para outros locais, como o Grêmio Náutico União, a Sogipa ou algum outro clube fora.

GUILHERME: Sim, eu cheguei a competir ali na Sogipa e achava estrutura boa lá. Não tanto do trampolim, mas acho que da [Ginástica] Artística, com certeza. Então tu treinou desde os 6 anos até o ano 2000. Daí tu foi para o trampolim. Como é que tu chegou no trampolim?

ZECA: Então no trampolim, eu estava finalizando a carreira com a Ginástica Artística.

GUILHERME: Você chegou a competir com a ginástica artística?

ZECA: Sim, eu competi Campeonato Brasileiro, fui para o Panamericano e o Sul-Americano. Inclusive, para o Pan Americano, no Chile, a gente foi, fiz uma viagem internacional que foi um intercâmbio de verão, de três meses na Europa, e também estava entrando na fase adulta já.

Daí, eu competi acho que mais uns dois, três anos na Artística e finalizei ali. Porque também começou a ficar mais difícil de se manter no nível, tinha que começar a trabalhar. Não tinha uma condição financeira para só treinar. E aí fui terminando a carreira na Ginástica Artística. Mas como eu já tinha a condição acrobática da Ginástica Artística, eu recebi essa proposta de ir fazer faculdade na Ulbra, com uma bolsa de estudo, representar a Ulbra na Ginástica de Trampolim, que é era um esporte novo, porém semelhante.

GUILHERME: Claro, tinha recém estreado nas Olimpíadas ali em 2000.

ZECA: Isso, exato. E aí tive essa oportunidade de trabalhar cinco anos na Ulbra, treinando, fazendo faculdade e competindo.

GUILHERME: Então você estava estudando e treinando ao mesmo tempo.

ZECA: Isso.

GUILHERME: E daí você conseguiu fazer uma bolsa atleta.

ZECA: Aí eu fiz três anos de bolsa-atleta, com alguns títulos no *Tumbling* e no Duplo-mini. Campeonato Brasileiro Elite e [Campeonato] Brasileiro Interclubes. Então se mantinha entre os três, concorria à bolsa-atleta, que na época era R\$750. Que foi a bolsa-atleta nacional. A internacional eu não consegui.

GUILHERME: Que foi o começo do projeto da bolsa-atleta.

ZECA: Foi o começo do projeto. Na época do Lula¹⁰⁶⁵, ele recém tinha entrado e ele que lançou esse projeto, do incentivo ao esporte.

GUILHERME: E pra ti fez muita diferença?

ZECA: Acho que ajudou muito. Porque também assim, eu recebia bolsa na faculdade e era uma bolsa que não era integral. Então eu pagava ainda 40% da faculdade e isto me custava mil e

¹⁰⁶⁵ Luiz Inácio Lula da Silva (1945-), mais conhecido como Lula, é um ex-metalúrgico, ex-sindicalista e político brasileiro, filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT). Foi o 35.º presidente da República entre 2003 e 2011.

poucos reais na época. Então é, ajudava. Além de eu também dar aula. Eu dava aula no Colégio Farroupilha na época. Então eu ia pra Ulbra, fazia faculdade, treinava à tarde, saía correndo e ia dar aula no Farroupilha. Ia para casa, chegava 9h da noite. E aí no outro dia, mesma coisa.

GUILHERME: Então, a Ginástica de Trampolim tu fez toda na Ulbra, a partir dos anos 2000. E tinha uma boa estrutura ali, de tumbling? Tinha trampolim também?

ZECA: Era uma estrutura adaptada, que era algo novo pra Ulbra também. Tinha dois trampolins que eram razoavelmente bons, que acho que eram do TrampBrasil na época. Depois veio um duplo-mini, que eu acho que o Luciano [Scarinci] fez, ficou muito bom, por sinal. E o tumbling era adaptado. Então o *tumbling* a gente conseguia treinar de fato quando chegava na competição e adaptava a estrutura ali.

GUILHERME: Mas daí tu chegou no Circo. Como é que foi essa transição do esporte pro circo?

ZECA: Então, o Fabrício [Fontoura] estudava com o Hubert, o Hubert era um francês que morou no Brasil por um tempo, que era muito bom na parte do trampolim como técnico, e ele virou casting do *Soleil*. E aí a gente foi pro mundial em 2007, o Hubert tava lá, tinha uma banca dentro da arena de competição, que é onde ficam os olheiros, vamos dizer, o pessoal do casting. E o Fabrício se dava muito bem com ele. E em algum momento o Hubert comentou de mim para ele. E aí o Fabrício perguntou pra mim: “Zeca, tu teria interesse em ir pro *Soleil*?” E eu falei eu tenho. E nesse meio tempo, o *Alegría*¹⁰⁶⁶ foi o primeiro espetáculo do *Soleil* que veio para cá. E eu trabalhava no Circo Girassol¹⁰⁶⁷ na época, já estava trabalhando com alguns eventos circenses. Tava encontrando o meio circense, saindo daquela transição do acrobata ginasta, que é uma coisa muito dura, muito rígida, para um artista...

GUILHERME: É, eu ia perguntar, como é que tu vê essa diferença entre o esporte, a ginástica, e o circo?

¹⁰⁶⁶ *Alegría* é um espetáculo da companhia circense canadense Cirque du Soleil. Estreou em abril de 1994.

¹⁰⁶⁷ O Circo Girassol é um espaço circense na cidade de Porto Alegre (RS).

ZECA: Mais livre, mais interpretação, corpo, não exige tanta acrobacia, tanto nível acrobático. E aí a gente fez uma visita no Soleil, no Alegria, e eu tive a oportunidade de saltar no [tumble]track deles.

GUILHERME: Quando eles estavam em temporada aqui, em Porto Alegre?

ZECA: Aqui em Porto Alegre. E a gente fez uma oficina com eles no *backstage*, saltei na pista lá, foi dois dias até. E aí, consegui saltar na pista, fazer alguns duplos lá e me emocionei. Porque eu falei, cara, eu quero fazer parte dessa companhia, porque a estrutura é incrível.

GUILHERME: Tu já conhecia o Soleil, os trabalhos...?

ZECA: Já conhecia, até sonhava um dia fazer parte. Mas não sabia que eu estava tão próximo. E aí eu saltei ali e dali em diante eu comecei a treinar, treinar, treinar. Nesse meio tempo, o Raul estava entrando para o Soleil, para fazer parte de um espetáculo que se chama Zed, que era em Tóquio. E aí o Raul falou “cara, manda uns vídeos teus que eu entrego pro casting”. Aí o Fabrício me ajudou, comecei a formar vários vídeos de tudo que eu fazia na época. Imagens de salto, de trampolim, com aquela *skyrunner*, que é aquela perna de pau com mola, que foi uma das que me lançou para lá, pelo que eu fazia com a perna que acabei entrando. Porque eles queriam muito colocar essa perna no show. Então, na verdade, eu fiz um vídeo, um mix de informações, de preparação física, parte acrobática, parte de interpretação, coisas de acessórios que agregam a parte artística como perna de pau, malabares.

GUILHERME: E esta parte de interpretação que tu diz, o que era?

ZECA: A parte de interpretação era em alguns espetáculos que eu tinha participado, eu pegava algumas reprises do meu personagem e colocava isso no vídeo. E aí eu mandei esse vídeo pro Raul. E o Raul entregou o vídeo para o Hubert, o Hubert respondeu que tinha recebido. E aí seis meses depois, mais ou menos, isso foi no início de 2008, a gente foi para uma competição, acho que no estadual, logo depois que a gente voltou do estadual, recebi um telefonema, que era do Cirque du Soleil. Já era me oferecendo uma oportunidade de participar de uma nova criação, que virou o espetáculo da Deborah Colker.

GUILHERME: Então tu não fez uma audição propriamente dito pro Soleil? Tu só mandou o vídeo... O vídeo foi a audição, no caso. Isso. Eles também já te conheciam pessoalmente, né? Já sabiam o que tu fazia. Então a tua iniciação com o circo foi aqui em Porto Alegre fazendo algumas coisas pontuais, assim, com o Circo Girassol... Teve alguma experiência apresentação, de fazer algum espetáculo, de estar já em cena?

ZECA: Eu comecei fazendo algumas cenas e depois eu participei de algumas apresentações em Passo Fundo, na Companhia da Cidade também, que é uma companhia de eventos, de espetáculos junto com o Psico. Na verdade, foi o Psico que me chamou naquela época. E aí eu comecei a fazer algumas criações com o Girassol aqui. E aí fiz o Circo Eletrônico, que foi, não é uma criação, já era um espetáculo, mas eu passei a ser parte de um dos integrantes do espetáculo.

GUILHERME: Tu substituiu alguém?

ZECA: Substitui alguém.

GUILHERME: Entendi. Então como é que foi essa transição? Tu se mudou pro Canadá pra fazer o Cirque du Soleil.

ZECA: Isso, depois que eles falaram comigo, começou toda aquela função de transição, que era fazer os exames, ver a função de visto, terminar a faculdade aqui, que foi uma loucura, terminar tudo correndo, entregar o trabalho de conclusão...

GUILHERME: Você chegou a fazer alguma coisa de TCC sobre acrobacia, ginástica?

ZECA: Fiz TCC, fiz a importância da Ginástica Artística no meio escolar, que é uma coisa que não se fala tanto. Hoje tem mais possibilidades, antigamente não existia. Então o que eu fiz? Como é que eu fiz o meu estágio? Eu peguei uma cama elástica que eu tinha, meia dúzia de EVA, um trampolim *reuther*, um colchão gordo... Levei na minha escola estadual, que era onde a minha madrinha era diretora. Fiz um estágio de três meses lá dentro, mostrando a diferença das crianças que fizeram a prática da ginástica de crianças que não tiveram essa prática.

GUILHERME: Mas a diferença é do quê?

ZECA: O desenvolvimento motor da criança. Como que ela desperta isso dentro de um treinamento de ginástica de dois meses ou três meses, comparado com uma pessoa que não tem esse trabalho. Então, estatisticamente falando, a diferença é muito grande.

GUILHERME: Crianças de qual idade, em termos de faixa etária?

ZECA: De sete a nove anos. No primeiro e segundo ano. E aí logo depois tive que correr atrás, porque daí ficou curto o prazo para entregar o trabalho de conclusão. Terminei o estágio, fizeram uma banca improvisada, consegui apresentar. E aí, início de novembro, eu já tinha que estar em Montreal.

GUILHERME: E essas questões dos exames, o que que eles pedem especificamente de saúde?

ZECA: Então, eles pedem vários exames, são vários exames que você tem que fazer. Você faz numa clínica privada, eles pagam. Aí, isto vai pra Trinidad e Tobago, fazem análise. Aí, assim que sai a análise, passa pro Montreal, já tá liberado pra fazer o visto. Aí, fui pra São Paulo tirar o visto. Aí fiz o visto, voltei e já tava na hora de eu partir.

GUILHERME: Tu tirou o visto pra ficar quanto tempo lá?

ZECA: Primeiro eu fui com um visto de nove meses primeiro, que é o visto temporário, de criação do espetáculo. Logo depois já entra o visto de contrato de espetáculo. Então conforme vai terminando o primeiro contrato, tu já faz um segundo contrato, que daí já é o contrato do espetáculo.

GUILHERME: Então tu foi pro Canadá, deu tudo certo. Onde é que tu ficou, onde é que tu morou?

ZECA: Eu fiquei na residência do Cirque du Soleil, que é na frente da sede central do Hardcore deles, onde tem a grande estrutura. Eles têm um prédio, na verdade, com muitos quartos. Tanto pra casais ou kitnets para duas, três pessoas. Eles têm muitas opções lá dentro. Então eles abrigam todas as pessoas que estão em processo criativo ou estão machucados, estão em processo de reabilitação. Enfim, tudo que passa por lá fica alojado nesse local. E aí começou

todo o processo de criação do espetáculo: treinamento, maquiagem, parte cênica, criação de figurino, os *staging*, que são os treinos de encaixe de cena, para ir criando o espetáculo, e a gente vai participando desse processo todo.

GUILHERME: Então o espetáculo, o processo de criação, durou quanto tempo?

ZECA: Foi oito meses.

GUILHERME: E tinha uma divisão, tipo, primeiro, segundo mês é só treinamento, depois a criação...

ZECA: Os primeiros meses eles dizem que é ambientação. Daí tu vai fazer um teste físico, primeiro logo que tu chega, pra ver como tu tá de fato. Aí eles vão aos poucos te colocando dentro das modalidades. Começa com a maquiagem, uma coisa mais tranquila, mais básica, para dar uma esquentada. Aí entram as aulas de dança. Aí tem dança e interpretação. Aí você já está aos poucos se integrando na parte acrobática. Aí tem algumas partes de cena que eles gostariam muito de colocar, que é a parte de perna de pau. Aí tinha uma hora de perna de pau por dia para trabalhar. Então, na verdade, tinha uma organização na semana. E dentro daquela agenda, cada dia, eu trabalhava 4, 5 disciplinas. E dentro dessas disciplinas, tinha maquiagem, dança e interpretação, acrobacia, exploração com a perna de pau e a última cena, que é na parte da noite, depois das 6 da noite, a gente ia das 18h às 22h, só fazendo treino de palco, que é o quê? Montagem do espetáculo. É pegar todos os repertórios e as cenas que estão sendo criadas no decorrer da semana e vai juntando, cena por cena, até o espetáculo começar a tomar um formato.

GUILHERME: Sim, uma estrutura. Então, tu ficava treinando desde que horas até que horas, era tipo de manhã até de noite?

ZECA: Era bem periodizado. Por exemplo, tinha dias que começava às 8h30 da manhã, tinha dias que já era um pouco mais tarde. Até porque fisicamente tu não aguenta todos os dias começar o mesmo horário, terminar no mesmo horário. Então tem um controle dentro do Soleil. No dia que vai começar mais cedo, vai terminar mais cedo. Um dia vai começar mais tarde, termina um pouco mais tarde. Então três dias por semana terminava um pouco mais tarde, e duas vezes por semana ou três vezes por semana, porque a gente treinava sábado também,

acabava um pouco mais cedo. Então, tinha essa periodização, esse controle de carga horária de treino.

GUILHERME: E quando tu diz que tinha aula de dança e interpretação, o que era que vocês tinham aula exatamente?

ZECA: Essa aula de dança era das coreografias que era pra ser utilizado na cena, e aula de personagem. O que tu vai interpretar. Eu fazia um grilo. Fazia um bicho de pau também, o que eles chamam de *Wood Insect*. Então é uma perna de pau. Então é esse personagem, eu trabalhava em cima da perna de pau, e os grilos eu trabalhava no chão. Então é toda uma interpretação. A gente teve até a oportunidade de nos levarem em um insetário, para entender como que o inseto se movimenta. A gente assistiu vários vídeos científicos também, que falam sobre as espécies dos insetos, para saber como a gente pode se movimentar. E aí tu começa a colocar essa movimentação toda nas aulas. Até tu ir polindo essa movimentação, pra quando isso estiver perfeito tu começar a botar isso aí na cena.

GUILHERME: E quando tu diz aula de acrobacia, o que que era?

ZECA: Aula de acrobacia é parte técnica, que é treino acrobático mesmo, que é de powertrack e tramp wall. São as duas modalidades que estavam envolvidas no número. Então tu trabalha, digamos, uma hora, uma hora e quinze de track, depois mais 40 minutos de tramp wall. Isso falando de mim, que era um especialista de *power track*. E tem um especialista de trampolim. Então só mudava. O especialista de trampolim trabalhava mais trampolim e trabalhava pouco track. E quem trabalhava mais track, trabalhava pouco trampolim, claro, já pensando na ideia do tramp wall, que é uma modalidade nova pra todo mundo.

GUILHERME: Então tu foi selecionado já sabendo mais ou menos qual que eram os aparelhos e o papel no espetáculo que tu ia fazer...

ZECA: Sim.

GUILHERME: ...ou tu chegou a fazer uma experimentação para algumas outras coisas?

ZECA: Não, na verdade a ideia deles era [eu] fazer mais. Então, por exemplo, eu fui porque eu era polivalente, fazia várias coisas diferentes, além de também fazer só o tumbling, fazer as acrobacias no chão, eu fazia a perna de pau com mola, fazia um pouquinho de roda, um pouquinho de malabares e tinha uma base básica de trampolim. Então eu fui com esse aditivo, por isso que eu entrei até como backup de um dos personagens que era o mosquito no show. Que totalizou três personagens num show só.

GUILHERME: Quais eram esses personagens?

ZECA: Era um grilo no final do show, que era o último número. O bicho de pau, que era no meio do espetáculo. E no início do espetáculo eu fazia animação, uma coreografia de dança, uma perna de pau pequenininha, que era o mosquito. Então na verdade são vários personagens que treinava e ia descobrindo o repertório, de como tu conseguiria desenvolver esse personagem, para depois colocar ele em cima de todo o contexto do espetáculo.

GUILHERME: E como é que tu mesclava essa parte? Por exemplo, tu via esses vídeos dos insetos e como é que tu conseguia mesclar isso com a tua parte acrobática?

ZECA: Então, aí é que tá o que eu digo do, como se diz, tem que desmanchar o técnico para ganhar o artístico. Então na verdade, tu vem com o técnico e aos poucos tu tem que ir trabalhando formas, que é de exercícios que eles passavam, de por exemplo, terminar a coreografia e já ir pro chão e entrar em personagem. Então é desconfigurar o técnico e tentar entrar mais para a parte artística. Então foi feito vários trabalhos desse tipo. Então como a gente trabalhava a dança e a parte de personagem já antecipadamente, a gente começou a juntar a dança e o personagem com a parte técnica. Por exemplo, tem que fazer um duplo mortal. Aí faz um duplo mortal, do duplo mortal eu termino na posição do grilo. Então eu vou ganhando formatos de como sair daquela parte acrobática e já entrar no personagem. Que é a grande quebra, né? Do acrobata pro artista.

GUILHERME: E tu consegue quebrar um duplo mortal, por exemplo?

ZECA: Consegue. Que foi o que a gente fez lá. Eu, por exemplo, fazia um duplo que era um com uma perna em cima e uma em baixo. Então, tu conseguia criar um movimento, fazer um duplo com uma perna, segurando uma perna só, fazer um duplo com abertura, que é um “Coca-

Cola”, que é grupa, abre, grupa, fazer um pascal estando a perna... Então, além de tu trabalhar um movimento diferente da técnica que tu tá acostumado, que é colocar essas vertentes de uma perna, de um braço...

GUILHERME: Formato do corpo mesmo.

ZECA: Mudar o formato do corpo para mudar o formato do movimento, também era feito dentro do movimento técnico, não só na parte artística.

GUILHERME: Então especificamente sobre a parte da criação. Vocês estavam começando a montar o espetáculo com a presença da Deborah. Ela ficou esses 8 meses lá com vocês?

ZECA: Ela ficou grande parte, se não foi 8, ela ficou 6. Ela tinha uma instrutora, que era a Jaqueline Mota, que era assistente dela na época. Quando ela não estava, às vezes ela fazia uns bate-volta para o Brasil e voltava, a Jaque ficava com a gente. Então, durante o dia, ela passava as informações para os técnicos, o que ela queria. Os técnicos trabalhavam com a gente, o que ela queria. E na parte da noite, ela trabalhava com todo mundo junto ao mesmo tempo.

GUILHERME: Que eram quantas pessoas?

ZECA: Que dá o elenco inteiro. 54 artistas e mais todas as pessoas envolvidas no espetáculo. Por quê? Porque daí ela começa a juntar as peças. Tudo que foi trabalhado durante o dia, durante as semanas de treino com os técnicos, era colocado na cena ordenadamente de acordo com o que ela queria. E aí o espetáculo começa a tomar toda uma estrutura.

GUILHERME: E como é que ela orquestrava o processo? Ela fazia todas as cenas ao mesmo tempo, ou uma cena depois da outra? Como é que ela lidava com 54 pessoas ao mesmo tempo?

ZECA: Na verdade, ela não está sozinha, né? Tem muitas pessoas que são do Conselho de Organização do Espetáculo e já sabem qual é o contexto do espetáculo, já sabem o que ela realmente quer. Então, na verdade, essas pessoas já estão fazendo todo o intermédio por trás. Enquanto, por exemplo, ela está montando uma cena, tem algum outro diretor trabalhando uma outra coisa. E depois ela vai colocando na ordem. E aí ela muda, tira, modifica, aumenta. E aí, cada dia, ia surgindo a música, por exemplo, a trilha. E aí ela ia colocando as cenas dentro da

trilha. Aí tem todos aqueles ajustes do tira, tira, modifica, aumenta. Aí as cenas vão tomando formato. E depois ela vai compactando tudo, cortando coisas, colocando coisas, até o espetáculo estreiar.

GUILHERME: E como é que avalia o trabalho dela contigo especificamente, pessoalmente?

ZECA: Foi incrível a experiência que eu tive com ela, né? Eu conheci o trabalho dela, mas não tive a experiência de conviver com ela.

GUILHERME: Já tinha assistido o trabalho dela?

ZECA: Já tinha assistido o espetáculo. Conhecia ela de vista, mas nunca de ter convivido. Quando eu cheguei no Soleil e fiquei sabendo que ia trabalhar com ela, foi incrível. Porque eu falei, essa mulher é uma monstra. Para mim vai ser fantástica essa experiência. E aí eu cheguei, tinham três músicos brasileiros, que ela tinha chamado também, porque as músicas falam de uma cultura brasileira, onde ela usa até o funk, o próprio funk do Rio de Janeiro. E aí eu era o único acrobata [brasileiro]. Então na verdade ela falava em português com a Jacque, eu entendia tudo, depois ela traduzia para o inglês. Então para mim foi muito boa a experiência, mas ao mesmo tempo eu fiquei um pouco sobrecarregado. Porque como eu escutava tudo, entendia tudo em português, acabou que ela queria me inserir em tudo no espetáculo. Chegou no final, eu tive que manter uma distância segura pra conseguir manter a minha mente e o físico ordenado nos processos.

GUILHERME: Mas tu era o único brasileiro lá também?

ZECA: Como acrobata, sim. Tinha músicos, mas como acrobata eu era o único brasileiro do elenco. E que os músicos tenham uma vida diferente da nossa. Os músicos se fecham numa caixa e vão trabalhar separadamente as suas músicas e as suas trilhas num estúdio de gravação. Então eles estão todo o tempo lá. E eu estou diretamente envolvido com os artistas que estão na cena. Então acaba que eu estava sozinho. Eu tive uma tradutora que me ajudou muito nesse processo, que foi a Sandy Gonçalves também. Me ajudou muito nesse processo de criação, porque os três primeiros meses era tanta informação, que eu não conseguia ligar muito pra língua. Então era muita coisa pra pensar. Então a comunicação ali foi essencial pra mim conseguir dar conta do recado.

GUILHERME: Então tu tinha uma tradutora que estava contigo ali sempre?

ZECA: Tradutora. Ela ficou quase três meses comigo. Principalmente a minha adaptação, né? Foi a chegada e os primeiros dois meses de treino, que é o momento que eu tô entendendo toda a dinâmica do trabalho.

GUILHERME: E tu falou essa questão da música e que a Deborah vai começando a polir o espetáculo, que nem uma escultura. Ela é uma coreógrafa, né? Ela vem do mundo da dança e foi chamada para fazer coreografias no circo. Uma coreografia circense, com acrobacias. Tu acha que tem uma vantagem dessa combinação de chamar, por exemplo, pessoas que não são do circo mesmo, como diretores de teatro ou coreógrafos, pra dirigir alguma coisa de circo?

ZECA: Tanto de uma via quanto a outra, os dois lados, acho que tem vantagem. Porque um acaba agregando pro outro. Então, por exemplo, a Deborah vem da dança. Mas ela já trabalhava com muitos acrobatas, ela já trabalhou com acrobatas, então ela não é uma pessoa leiga na área. Mas claro, o potencial maior dela é a dança. E aí o Soleil, disponibilizando o nível acrobático que realmente teve para ela poder trabalhar, ela chega no infinito, né? Tu vai até onde tu nunca foi. Então ela conseguiu fazer esse trabalho. Então como ela já tinha toda a noção de dança e coreografia, o que ela queria e que ela não queria botar, até mesmo o estilo da música, ficou fácil para ela colocar o resto na cena. E claro, com a ajuda de outros treinadores, outros técnicos, outros diretores artísticos que estavam presentes ajudando ela, e cada um dando um pitaco e organizando as pecinhas, ela vai conseguindo montar o jogo, né?

GUILHERME: Com certeza. É porque também teve outros, como o Robert Lepage, um diretor de teatro que dirigiu algumas peças de Soleil, como o Ká, e para mim tem uma diferença...

ZECA: Tem o [Daniele] Finzi Pasca também, né? Fisi Paska fez o Corteo¹⁰⁶⁸.

GUILHERME: É, eu queria falar um pouco dessa questão das linguagens, de pensar essas diferenças, entre circo, dança e teatro. O que pra ti diferencia uma coisa, uma linguagem, um

¹⁰⁶⁸ Corteo é uma produção do Cirque du Soleil que estreou em Montreal, Quebec, Canadá, em 21 de abril de 2005.

gênero artístico do outro? Por exemplo, se tivesse que dizer algo que é específico do circo, ou alguma coisa que é específica da dança, ou específica do teatro...?

ZECA: Eu acho que dança é contagem. Dança é contagem, é música. É tempo. Circo é acrobacia, é o inusitado, vamos dizer, é o risco. E o teatro é dramaturgia, é o interpretar, que eu acho que é o que está mais ligado ao clown, que é o tempo de cena, o tempo de resposta. É a triangulação, é o jogo. Eu acho que aí eu consigo definir.

GUILHERME: Mas a Deborah Colker, por exemplo, utiliza muitas acrobacias dentro dos espetáculos que ela chama de dança. O espetáculo é, em si próprio, acrobático. Então eu gosto quando essas linguagens se encontram, se cruzam, sabe? Como o Ovo é, pra mim.

ZECA: O que acontece, ela é diretora, tá? Ela tem que criar. Sempre está criando algo, tem que buscar outras linguagens para que o teu espetáculo fique mais interessante. E a Deborah fez isso. Hoje ela está mais em contato com a parte acrobática. Ela trabalha com o B-Boy, ela trabalha com gente que veio da ginástica, ela trabalha com vários tipos de acrobata, inclusive com o circense. A gente fez a cerimônia de abertura das Olimpíadas, que inclusive eu trabalhei com ela, foi a indicação dela. Eu ajudei na criação da caravela, eu estava de instrutor profissional sênior. Então na verdade o que ela faz, ela pegou todas as linguagens e colocou tudo junto. Mas eu acho que a base dela, toda a base que ela tem, é a parte coreográfica. O resto é a cereja do bolo. Então ela tendo a base, que é a parte coreográfica, ela sabe que ela vai entrar por aqui, vai sair por ali, tudo que ela puder botar que seja de interpretação e parte acrobática em cima, ela arrebenta, e não é à toa que ela é o que é. E cada vez mais ela pega mais acrobatas e coloca no grupo dela. E ela mescla com os bailarinos. E outra coisa, muitos bailarinos dela também são acrobatas. Por quê? Porque também não estão parados só a voltar da dança. Também vão buscar informação no circo, também vão buscar informação na acrobacia. Pra completar a sua parte artística. Então hoje os artistas estão visitando outras linguagens para se tornar pessoas completas, para ter um gabarito um pouco maior, para poder se desenvolver melhor na parte artística.

GUILHERME: Porque também para mim, praticar técnicas acrobáticas é tu ampliar infinitamente as tuas possibilidades do corpo. Eu acho que não tem técnica que ofereça, assim, tanta potencialidade corporal. Porque como tu está trabalhando no risco, que é inerente da acrobacia, é uma outra qualidade, existe uma diferença entre as pessoas que fazem e não

fazem. Isso tu vê bailarino, vê ator, na própria pessoa que, só de ficar em pé, já percebe uma diferença ali de presença cênica. Mas então nessa questão de diferença de gêneros, quando é que a gente pode, por exemplo, pegar um movimento acrobático e transformar ele? Como colocar uma dimensão, digamos, teatral?

ZECA: Eu acho que é tentando encontrar formas de fazer esse exercício que não seja tão técnico. Por exemplo, eu vou fazer um mortal grupado, ou que seja, uma reversão. Por que a reversão tem que ser com a perna esticada e o joelho esticado? Eu não posso fazer ela com a perna grupada e transformar isso numa outra imagem? É isso, eu acho que é isso. É desconstruir o movimento técnico e buscar uma nova figura.

GUILHERME: Mas tu acha que só pela mudança do formato de um corpo durante o movimento acrobático já qualifica, por exemplo, uma dramaturgia?

ZECA: Não. Aí eu acho que é um trabalho paralelo. É o trabalho que tu tem que fazer junto, eu acho. Só uma coisa tu não vai agregar. É por isso que a gente tenta buscar outras linguagens, para tentar melhorar cada vez mais como artista.

GUILHERME: Porque o que eu pesquiso é justamente como é que a gente pega os movimentos acrobáticos e a gente constrói uma dramaturgia baseada nesses movimentos. Então, como é que tu vê essa construção de dramaturgia circense?

ZECA: Então, eu vejo que essa mudança não precisa ser feita somente na parte acrobática, né? Essa mudança pode ser feita na forma de interpretação. De saída para o movimento, de chegada do movimento. Como você aterrissa, como você vai para o movimento, como você recebe o movimento, tanto no ar quanto fora dele. Então eu acho que é isso, essa junção do movimento técnico propriamente dito com a recepção do movimento e a abordagem do movimento. Então, o contexto do movimento. Então, tu coloca a história que tu quer e como tu vai vender essa história. Para mim, eu enxergo dessa forma. Mas é que, como é muito amplo isso, é difícil às vezes tu explicar em duas, três palavras, né? O que realmente é isso. Mas o artista é feito de dramaturgia, técnica e tempo, movimento. É pesquisa. Tu vai pesquisar pra chegar em algum lugar. Tu tem que trabalhar aquilo. Como tu vai desconstruir aquilo? Para não ficar uma coisa muito técnica, senão fica um robô, né? Que é o grande problema que a gente tem até hoje.

GUILHERME: É, quando tu fala de transformação do movimento, por exemplo, como fazer um mortal grupado com diferentes posições, mas tu tem que dominar o mortal primeiro, né?

ZECA: Sim.

GUILHERME: Tem que dominar a parte técnica pra poder justamente desconstruir. Tu não tem que já começar na desconstrução, por exemplo. Então por exemplo, essa questão da dramaturgia, quando tu fala do contexto do movimento, pra mim é muito importante. O Jacques Lecoq fala de um conceito chamado acrobacia dramática, quando o movimento acrobático está justificado pela justificativa narrativa. Então uma pessoa que faz um mortal pode expressar raiva com aquele movimento. Então é o contexto que está inserido, mas o movimento em si não muda. Ele é a mesma coisa que um mortal de um ginasta.

ZECA: Mas aí é a forma que ele representa. É a forma que ele faz aquilo. Na verdade, assim, fazer menos ou fazer mais, não importa. É a forma que é feito. Eu visualizo dessa forma. É o formato que eu entreguei o movimento. Agora, por exemplo, tem muitos palhaços no circo que são acrobatas. Os caras são tão engraçados ou tão dramáticos, assim, no termo de interpretação, que se eles fizeram um rolinho na cena, já vai impulsionar muito mais, já vai chamar muito mais público do que um acrobata que vai lá e faz um duplo mortal. Porque a forma que ele entrega é muito mais lúdica, muito mais espontânea, é uma forma muito mais engraçada, que o público vai à loucura.

GUILHERME: Agora, como é que tu vê diferenças dessa tua experiência internacional? Se tu vê diferenças entre um contexto de produção circense internacional e nacional?

ZECA: É uma diferença gritante. É uma diferença gritante em alguns aspectos. Mas, por exemplo, eu tive a oportunidade de fazer a cerimônia de abertura das Olimpíadas 2016, que foi 4 mil pessoas ao mesmo tempo envolvida nesse baita evento, baita espetáculo que foi. E realmente, foi no Maracanã, foi no Brasil, foi uma estrutura incrível, nunca vista. Com sistemas de projeção, com um avião que voava, com tribos indígenas vindo das suas aldeias fazer parte do espetáculo. Loucura. Então assim, não quer dizer que tenha muita diferença por ser Brasil ou ser fora. Agora, dentro do meio artístico, circo, dança, acrobacia, espetáculos, realmente lá fora a estrutura não tem comparação, né? Até mesmo os próprios teatros. Se tu vê Broadway, por exemplo, são lugares feitos para isso. Hoje aqui, tu entra em turnê com um espetáculo, tu

não sabe o que tu vai encontrar pela frente. Se tu nunca pode pensar em algo mirabolante, se tu pensar em algo muito mirabolante com uma estrutura muito grande, tu sabe que tu não vai trabalhar. Porque não tem espaço que abrigue essa proporção nos seus locais. Infelizmente não tem. Lá é planejado. Aqui a gente monta um espetáculo na rua, na praça, tipo, vai lá e se vira.

GUILHERME: Isso daí já é um pouco do contexto do brasileiro, né? De fazer acontecer... Por último, quais são as diferenças que tu vê entre o circo tradicional e o circo contemporâneo, chamado o movimento do novo circo?

ZECA: O circo tradicional é o “circão”, número, número, número, número, número. Vai um número após o outro, traz aquela coisa daquele numerão clássico... Tem um perfil clássico, antigo. Que é o que a gente tá acostumado, né? Inclusive depois que não permitiram mais os animais, ficou ainda pior. Os animais acho que enchiam os olhos das pessoas. O contemporâneo já entra numa coisa mais moderna, que eu vejo que já tem mais essa desconstrução de personagem, de característica artística. Colocar o acrobático dentro de um contexto voltado para a dança ou voltado para uma interpretação mais melancólica, como no caso do espetáculo Corteo, por exemplo. Então ele já é um espetáculo contemporâneo. Por exemplo, você vai para o Ovo, onde cada um tem um personagem, já é uma coisa mais moderna, mas não está direcionado ao contemporâneo. Por quê? Porque cada um tem o seu personagem, a sua maquiagem, o seu figurino. Tu é realmente um inseto. O contemporâneo não, é mais tu na cena. Eu já visualizo mais isso. Não vão te chamar pelo teu nome porque é uma empresa muito grande. Mas seria mais tu na cena, no método contemporâneo. Não que o clássico também não seja, mas o clássico usa um perfil, um perfil e uma característica circense antiga, onde não tem muito acabamento. É oi, apresentou, subiu, desceu, ha ha ha, terminou. E o contemporâneo tem uma história por trás, que conta uma história. Acho que é isso.

GUILHERME: Sim, eu acho que essa questão da história, teve algumas produções desde o começo do circo que tinham uma certa tentativa de história, de narrativa... Assim, tentativas, né? O Marco Bortoleto...

ZECA: Sim, Bortoleto foi casting do Soleil também várias vezes.

GUILHERME: É, e ele fala num dos artigos que, pra ele, uma das principais diferenças entre um circo tradicional e novo é a questão da formação. Que um circo tradicional é essa questão geracional, restrita...

ZECA: É o circo raiz, né? Pessoas que se criaram embaixo da lona que fazem, vamos dizer, “qualquer coisa” e apresentam. Agora o cara que vem num circo contemporâneo, ele vem numa escola de dança, ele vem numa escola de circo. Ele tem um nível mais elevado para poder desconstruir. O tradicional eu não visualizo isso, o tradicional eu vejo que é uma coisa em cima da outra e vai empurrando com a barriga até terminar o espetáculo.

GUILHERME: E em contexto agora de Porto Alegre, como é que tu vê, se existem essas possibilidades ou tentativas de trazer uma nova visão pro circo?

ZECA: Porto Alegre é difícil, porque é que tem grupos, né? Porto Alegre tem grupos. Porto Alegre tem o pessoal que se encontra nas segundas-feiras à noite na Encol, que são mais malabaristas. Mais bambolê, pirofagia, que vai mais para esse lado. Tem os outros artistas que já estão mais separados, que no caso é eu e a Domi [Dominique Martins], ou talvez o Psico, pessoas que já vem de uma outra escola. Não é à toa que a Domi fez a Escola Nacional [de Circo] também. Ela vem de uma outra escola. E tem aqueles que são os aleatórios, que treinam quando querem. E para existir uma história contemporânea, existir um circo mais moderno, mais acrobático, com contexto, tem que existir trabalho, tem que existir pesquisa. Então, para isso, o grupo tem que se unir. Por exemplo, nem o Dali, que é um espetáculo que ainda tem uma história um pouquinho a mais, não foi feito isso. Como eu fiz no Rudá, por exemplo, o Rudá que eu trabalhei no Rio, aquele musical do Gustavo Lobo, foi uma criação. Foram seis meses de criação. O trabalho é construído do zero. Foi totalmente contemporâneo, uma história muito legal, sobre brincadeiras da infância. Toda a brincadeira que a gente fazia, jogar taco, bater bafo na escola, bolita, tudo isso veio à tona. Então a gente pesquisou, a gente voltou a brincar com esses brinquedos novamente e colocou na cena. Ioiô, ficava na cena jogando ioiô, sabe? Aqueles elásticos que as meninas faziam, que tu tinha que passar por cima do elástico, passar por cima do outro. Então a gente teve que resgatar muita coisa. Isso eu vejo que é o que realmente está faltando.

GUILHERME: E como é que é o teu processo de treinamento atualmente? Como é que tu faz pra manter um condicionamento de todas essas vivências que tu já teve?

ZECA: Hoje em dia... Tá, hoje, tá? Eu tenho feito um trabalho mais voltado para a parada de mão. Por quê? Porque o trabalho de parada de mão automaticamente fortalece para outras áreas. Eu fazendo parada de mão, eu estou me fortalecendo para fazer roda, por exemplo. Então eu tenho feito um treino mais específico para parada de mãos, para me manter, porque também é uma força, reforço muscular. Faço um trabalho de perna, algumas coisas de perna também, mas muito básico. Mas com esse trabalho de parada de mãos que eu faço um treino de duas a quatro horas de treino, de duas a três vezes por semana. Conciliando com os eventos, os espetáculos e tudo mais. Daí eu tô treinando um pouco de cubo agora também. Daí eu pego um dia treino um pouco mais de cubo, um dia eu faço mais parada de mão.

GUILHERME: Dependendo das demandas...

ZECA: Dependendo das demandas eu vou treinando de acordo com o que eu tenho que apresentar. Mas a parada de mão se não ficar trabalhando todos os dias, não tem como evoluir. Eu quero fazer as bandeiras, eu quero fazer um giro no braço, eu quero buscar outras. Quero chegar em um nível técnico mais elevado. Para chegar no nível técnico mais elevado na parada de mão é constância. Constância todos os dias.

GUILHERME: E onde é que tu quer chegar?

ZECA: Assim, pela idade que eu tenho, eu não tenho mais essa ambição que eu tinha, como eu tinha na ginástica, de “quero chegar no Mundial, eu quero chegar no Soleil”, hoje eu não tenho. Mas eu tenho que conciliar com meu dia a dia de trabalho. Mas eu quero chegar ainda mais longe. Então eu tenho algumas inspirações que eu olho na internet, que eu vejo de casa. Tem que tentar chegar nesse nível. Só que não é uma coisa tão simples, porque eu também tenho 41 anos.

GUILHERME: E quando você está falando de inspiração, quais são os artistas que tu vê?

ZECA: Tem um cara que é o Eko. Ele é um, eu acho que é um romeno. Que faz parada de mão com uma bengala alta. E ele tem mais ou menos o mesmo perfil que eu. Tipo careca, ele age mais na força, faz exercício mais de prancha. Então é um perfil, vamos dizer assim, mais bruto,

sabe? Com menos flexibilidade e demonstra mais força. Tem os acrobatas e os paradistas que são mais flexíveis, que vão pro lado mais da contorção, que não é o meu perfil.

GUILHERME: E de referências artísticas, você vê alguns nomes que te inspiram também?

ZECA: Eu me inspiro muito no Finzi Pasca, que é um diretor do Teatro Sunil, também um diretor do Corteo. Fiz um trabalho com ele voltado com o Rudá, que o Gustavo trabalhava no Corteo. Gustavo trouxe ele, a gente fez um trabalho com ele aqui. Várias instruções a gente pegou dele. Então acho sensacional, incrível. O [Franco] Dragone, que é um cara monstro que te pira na viagem. Ele pira, é tipo um Salvador Dali nas suas obras. Os espetáculos que ele criou foram incríveis. Claro, e são os mais antigos, que eu tive a oportunidade de trabalhar. A Deborah Colker, claro, querendo ou não, ela é minha mãe na arte, né, e em toda a trajetória que eu tive a oportunidade de traçar.

GUILHERME: E o Bourgeois, tu conhece algum trabalho dele?

ZECA: O Bourgeois também, monstro.

GUILHERME: Que já tem essa questão do trampolim...

ZECA: Sim, sim. Ele também, desconstruiu a função do *tramp wall*, botou escada, botou o negócio rodando... Incrível, incrível. Ele juntou estrutura com base técnica e dramaturgia. Quando ele consegue fazer essas três coisas ao mesmo tempo, não é necessário nem fazer um duplo mortal. Ele não precisa. Entendeu o que quero dizer? Que é o trabalho que tu desenvolveu [O Paradoxo da Queda]. Então, eu não preciso fazer muitas coisas quando eu consigo desenhar três, quatro linguagens ao mesmo tempo. Eu acho lindo, maravilhoso, mas eu não tenho esse perfil. O meu perfil é mais técnico. Porque é uma missão que eu comecei desde pequeno, que é atingir o mais técnico.

GUILHERME: Mas por exemplo, como quando no começo tu falou que quando tu desconstrói, tu perde um pouco do nível técnico... Mas será que a gente não pode ter um alto nível técnico ao mesmo tempo de um alto nível artístico? Fazer uma coisa mais artística sem perder no técnico ou se quer fazer uma coisa mais técnica sem perder no artístico? Não é possível?

ZECA: Eu acho que tem, só que não é realidade. É. Eu não visualizo isso aqui na condição que a gente está. Por exemplo, a gente tem que trabalhar. Eu trabalho ao mesmo tempo. Eu não tenho tempo disponível só para isso. Eu adoraria, por exemplo, pegar uma pessoa pra dirigir a minha parte dramaturgica, pegar uma pessoa pra trabalhar a parte coreográfica, e pegar alguém pra trabalhar a minha parada de mão. Primeiro, eu não tenho técnico de parada de mão aqui, eu aprendi sozinho, tomando porrada e treinando errado. Até hoje eu tenho vícios e não paro em algumas posturas, porque não consigo avançar, por falta de informação, de conhecimento. Por exemplo, estou treinando as bandeiras, estou com dificuldade de entrar, não entra. Falta flexibilidade. Então eu precisaria de pessoas gabaritadas em cada área para que eu pudesse parar a minha vida e só focar nisso. Para daí eu tenho um nível técnico aqui, um nível técnico aqui e uma boa dramaturgia. Só que isso, no Brasil, hoje não é realidade. Então assim, eu sei que me falta muito, que eu gostaria de ter muito mais, mas dentro da realidade que eu vivo hoje, eu não tenho essa disponibilidade. Por exemplo, esse número de parada de mão, normalmente ele tem outras coisas no chão, tem umas coisas um pouco diferentes. Tem coisas mais de dança, tem uns rolinhos no chão, com algumas paradas diferentes. Quem montou isso pra mim foi o Adilson, que era do Cena 11¹⁰⁶⁹. Era para ser num formato contemporâneo, com aquele figurino, com tudo. Eu peguei, acho que, uma semana trabalhando com ele, essas partes de coreografia e colocando a parte técnica em cima do que eu já tinha. Eu só tinha feito uma vez. Depois eu fiz no parque aqui, quatro anos. Bom, nunca mais eu trabalhei o número, fiz ele duas, três vezes para ensaiar pra depois apresentar ali. Então tudo que eu absorvi lá, eu não consegui manter. Sabe quando tu vai ficar bom num número tanto dramaturgico quanto técnico? Quando alguém construir teu número, tu passar por uma pesquisa e tu fazer apresentações todos os dias, por um ou dois anos. Quando o momento que isso amadurece, tu vai ficar monstro. E já era. Tu te tornou um dos melhores artistas do mundo.

GUILHERME: E o Circo sempre foi marginalizado dentro das artes...

ZECA: Porque os artistas não se unem. Só é difícil por causa que tem que trabalhar. Agora eu estou abrindo mão de alguns trabalhos pra treinar mais. Estar melhor preparado. Quero fazer o quê? Aula de dança. Daqui a pouco alguma coisa de teatro. Quero melhorar esse número de palha de mão. Quero continuar treinando ele para aumentar o nível técnico e de repente colocar

¹⁰⁶⁹ O Grupo Cena 11 Cia de Dança, dirigido por Alejandro Ahmed, surgiu e é radicada na cidade de Florianópolis (SC) e atua desde 1995 na produção artística de dança, tendo se tornado referência nacional e internacional da área.

o nível dramaturgico e interpretação na cena. Não fazer uma coisa abstrata. Faz um movimento desce, olha, faz um movimento desce, olha. Criar uma história. Mas para criar uma história, é trabalho, é muito trabalho. E alguém que esteja na tua frente todos os dias, dizendo “não, vai por aqui, vai por ali, melhora isso, melhora aqui”. E não adianta apresentar uma vez e nunca mais fazer. Tudo que tu dirigiu, todas as notas que tu me deu pra eu anotar e botar em prática, já foi. Já esqueci. Eu só vou conseguir deixar esse número polido e bem executado, no momento que eu estiver fazendo ele em jornada, em temporada. Fora isso, não tem como tu evoluir. É a minha visão. Eu não consigo acreditar, pelo que eu passei no Soleil, assim, que o espetáculo levou um ano e meio, fazendo dez shows por semana, para tomar um formato redondo. Fora isso, era erro todos os dias. Sabe o que é todos os dias erro de cena? Erro de tempo, de transição, erro de fazer coisas demais, movimentos excessivos, movimento que não deveria ter feito, uma cara mal posicionada, é o palhaço fazendo uma gag que não cola, é a contorcionista estendendo um pé na hora errada. É infinito. Só que o espetáculo só vai se tornar um espetáculo bom depois do primeiro ano. Fazendo muitos e muitos e muitos espetáculos. Isso acontece a mesma coisa no número. O número solo vai estar bem apresentável a hora que ele estiver sendo praticado todos os dias.

GUILHERME: E tu apresentou quanto tempo no Soleil?

ZECA: Eu fiz, vamos dizer, um ano de criação. Depois renovei o contrato pra mais dois anos. Depois eu renovei mais uma vez, daí eu saí. Então eu fiz a criação mais dois anos e meio de turnê. Quase cinco anos.

GUILHERME: E tu acha que ao final, quando já tava saindo do Soleil, o espetáculo [OVO] já tava bom, já tava melhor? Tinha muita diferença quando começou?

ZECA: Acho que a melhor fase do espetáculo foi no segundo ano. Do primeiro pro segundo ano foi onde o espetáculo tomou um formato uniforme. Depois, começa a aumentar a rotatividade de artistas e vai mudando a essência. Que é o momento em que vão entrando artistas que não passaram pela mesma essência de criação. Quando elas se incorporam a um personagem, se perde. Hoje, se você vai assistir ao espetáculo, já não é mais o mesmo.

5.4. Composições imagéticas de mundos invertidos

As seguintes figuras são algumas das fotografias oriundas de experiências imersivas que tive em museus que contém salas interativas com cenários invertidos, que transformam o mundo cotidiano em um universo fantástico a partir da exploração do conceito de inversão. Os registros são de museus como o *Big Fun Museum* e o *Paradox Museum* em Barcelona (Espanha); o *The Upside Down Museum*, em Amsterdã (Países Baixos); o *Musée de l'illusion*, em Bruxelas (Bélgica); a *Upside Down House*, no Westfield White City, Londres (Reino Unido); o *Quirky Quarter*, em Liverpool (Reino Unido); o *Musée de l'illusion* em Lyon (França); o *Studio of Wonders* em Berlim (Alemanha) e o *Wow Museum*, em Zurique (Suíça).



