

MILLÁS, Claudia Regina Garcia. **Ao Vestir Vertigens – reflexões sobre o corpo suspenso**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Programa de Pós Graduação em Artes da Cena, Mestrado, Ana Cristina Colla. FAPESP. Bailarina e acrobata.

## RESUMO

Este estudo busca refletir a respeito da instalação de dança *Ao Vestir Vertigens*, parte prática da pesquisa de mestrado acadêmico em andamento, que visa investigar e descrever possibilidades de utilização dos espaços vertical e aéreo na composição cênica. Quatro bailarinas se apropriam de uma parede de escalada, espaço tradicional do esporte, para transformá-la em um ambiente cênico de criação, construindo um mundo invertido que instiga os transeuntes, acostumados a passar pelo local sem percebê-lo, a olhar com mais atenção. Elas têm o desafio de transformar plasticamente o espaço em um guarda-roupas suspenso, vestirem-se e, como num quadro surrealista, caminhar na parede, usando-a como seu chão, invertendo a relação com o espaço. Esta instalação é um convite para (re)significar, transformar, mudar a perspectiva, quebrar paradigmas, inverter, suspender, e viver o mundo de uma nova forma, ao avesso. Discute-se sobre a necessidade de equipamentos e estruturas; os riscos envolvidos na prática; o treinamento corporal específico; o espaço como potência para a criação e como elemento textual da cena; e as alterações físicas no intérprete.

**Palavras-chave:** Dança. Composição cênica. Corpo suspenso.

## ABSTRACT

This study presents reflexions about the dance installation *When Dressing Dizziness*, related to the practical part of the academic master's research that aims to investigate and describe the possibilities of using vertical and aerial spaces in scenic compositions. Four dancers use a climbing wall, a traditional open-air sports space, to transform it into a scenic design environment, building an inverted world that will get the attention of people who passing around will look at it with other eyes. The performers are challenged to plastically transform the space into a hanging wardrobe, dressing themselves, and, as in a surrealist painting, walk on the wall, using it as their ground, thus reversing the relationship with the space. This installation is an invitation to (re)define, to change, change perspective, break paradigms, reverse, stop, and live the world in a new way, inside out. This work discusses about the necessity of equipment and structures; about the specific body training; the space as a potency of transformation; the risks involved in the practice; and the physical changes in the interpreter.

**Keywords:** Dance. Scenic composition. Suspended body.

## Introdução

A instalação de dança *Ao Vestir Vertigens* é fruto da experimentação prática da pesquisa de mestrado acadêmico intitulada *Trajelórias de risco, treinamento e criação: experiências vividas nos espaços vertical e aéreo*, desenvolvida pela autora do presente estudo no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da UNICAMP ao longo dos anos de 2013 e 2014, com orientação da Professora Doutora Ana Cristina Colla.

Conforme previsto no projeto, a pesquisa implicava na realização de estudos cênicos, como parte prática, que envolvessem a utilização dos espaços vertical e aéreo. Para tanto, foi criado um grupo de estudos, formado por 4 bailarinas, alunas e ex-alunas do curso de graduação em dança da UNICAMP, com o qual a autora realizou laboratórios práticos semanais para que fossem abordadas questões de risco, treinamento e criação.

Para exploração do espaço vertical, especificamente, foi utilizada a parede de escalada e os equipamentos do GEEU (grupo de escalada esportiva da Unicamp) localizado na Faculdade de Educação Física da Universidade, onde praticou-se a modalidade da escalada esportiva em ambiente artificial.

Instigada pelos trabalhos desenvolvidos pela coreógrafa norte americana Trisha Brown (2014) em seus primeiros estudos, denominados *Early Works* e *Equipment Pieces*, de 1966 a 1979, onde trazia ações cotidianas deslocadas de seus contextos, a autora passou a desenvolver jogos de criação nos espaços vertical e aéreo. Nestes trabalhos de Trisha Brown os bailarinos, ao invés de usarem o chão, caminhavam nas paredes de uma galeria ou ao redor de uma árvore, com os pés apoiados no tronco. A mudança de perspectiva deslocava a ação e trazia uma leitura particular para o acontecimento.

Em *Planes* (1968), por exemplo, três performers escalavam por uma parede branca com suportes negativos, como fendas, para o apoio dos pés e das mãos, onde eram projetadas imagens aéreas que faziam os expectadores perderem a noção de gravidade. Já em *Floor of the Forest* (1970), a ocupação do espaço aéreo foi feita por uma estrutura de metal fixada ao chão, com roupas presas por cordas, que serviam de aparelho para que o corpo pudesse ser suspenso. E em *Walking on the Wall* (1971), os performers caminhavam, paralelos em relação ao solo, por duas paredes adjacentes da sala de uma galeria de arte, com os pés apoiados na parede, por meio de equipamentos usados para mantê-los naquela situação.

## Procedimentos - treinamentos

*O corpo em êxtase, o corpo em dança, o corpo em ação restaura a luz.  
Ele não pensa, pois é pensamento e nesse pensamento age, cria e, portanto, resiste.  
Ele não possui memória, mas é memória e nessa memória recria, restaura e, portanto, se atualiza*  
(FERRACINI, 2006).

A partir das vivências com o LUME<sup>1</sup> e o Barracão Teatro<sup>2</sup>, foram propostos ao grupo de estudos exercícios e laboratórios que possibilitassem adentrar no campo da experiência.

Falar-se-á de treinamentos, no plural, como uma rede de ações a serem desenvolvidas, que se complementam e se misturam, sem hierarquia, ao longo da prática com os espaços. A separação e tentativa de nomear os tipos de treinamento é meramente para compreensão do estudo, como forma de aproximar o leitor de uma determinada situação ou para conseguir focar em um ponto do trabalho, para depois poder se distanciar e ver o todo. O interesse não é travar um embate com o esporte ou com o circo, e nem mesmo criar uma relação dicotômica de treinamento, pois percebe-se que culminam em um só.

Durante os laboratórios práticos com o grupo de estudos, percebeu-se a necessidade de dois tipos de treinamento: um, específico da prática, e outro, em relação ao espaço da experiência.

Para explorar os espaços vertical e aéreo é necessário trabalhar possibilidades corporais específicas, de tônus, resistência muscular, alavancas e força física, que permitam ao praticante estar naquele lugar incomum. Porém, este treinamento pode levar à forma, à virtuosidade ou à acrobacia, na execução somente mecânica de movimentos. Então, viu-se a importância de trabalhar o espaço da experiência, nomeado na pesquisa como treinamento de criação, que serve para manter a escuta, percepção, abertura e estado de atenção, lidando com energias extra-cotidianas e experimentando-as.

Percebeu-se a necessidade de tirar a pessoa do seu lugar conhecido e colocá-la em contato com outras possibilidades, por meio de dispositivos de movimento, como o uso de objetos, música, figurinos, subtítulos, imagens, relações e ações deslocadas.

Questionou-se: como seria estar nestes Espaços e manter as qualidades essenciais para a criação? Que treinamento seria esse, que mescla o específico mecânico com o sensível de abertura para o desconhecido? Ele poderia funcionar em conjunto, num fluxo, por meio de condução entre os exercícios propostos? Seria preciso descartar o que se tem, como os saberes do circo e da escalada, ou de que maneira conseguiria usá-los para outro fim? Como fazer do próprio exercício de subir na parede de escalada, por exemplo, um treino específico e sensível ao mesmo tempo? Como trabalhar em direção ao sujeito passível de ser atravessado, movimentado, e não do sujeito rígido, heroico?

O treinamento de criação e o treinamento específico para a prática, físico, tem que andar juntos, mas são como irmãos brigados, contrários. Enquanto o praticante não possui as qualidades necessárias para estar nos espaços, acaba tornando a ação de subir na parede de escalada um mero desafio, em que tenta superar e vencer. Percebeu-se que o treinamento físico específico era essencial para permitir o segundo treinamento de criação no

espaço, para conseguir sair do comum, do lugar conhecido, para habitar o diferente, para estar e ver o mundo de outras maneiras, para possibilitar experiências.

Com a possibilidade, trazida por Artaud (1984), de que o artista seria um atleta do coração, um atleta afetivo, que busca aumentar a capacidade de afeto, em afetar e ser afetado, foi possível criar e entender possibilidades de treinamentos mais amplos. Quando Artaud une duas palavras, que à primeira vista podem ser consideradas opostas, ou até mesmo contraditórias, atletismo e afeto, uma que remete à disciplina de repetição, ao trabalho muscular vindo do esporte, e outra que remete ao movimento de sofrer, necessário à arte, ele indica uma terceira forma de se fazer e pensar o treinamento.

### **Referencial - treino específico que se tornou treino de criação**

*A arte do ator não está em o que fazer mas em como fazer  
(BURNIER, 2009).*

Primeiramente, como recurso técnico, as integrantes do grupo de estudos passaram a estudar os conhecimentos específicos do esporte da escalada, enquanto treinamento físico específico, uso de equipamentos e procedimentos de segurança. Percebeu-se que a técnica era um recurso necessário, como diz Burnier:

A técnica, por sua vez, é o seu instrumento construtor. O treinamento trabalha as múltiplas maneiras desse como fazer, descobrindo novos instrumentos, aprimorando os já conhecidos. A estruturação técnica significa a criação de um vocabulário, de uma língua própria a arte de ator. Na medida em que é codificada e estruturada gramaticalmente, ela se transforma num léxico, utilizado pelo ator para 'falar'. Uma vez criada e estruturada desta 'língua', podemos partir para a criação propriamente dita, para a construção do texto artístico, o texto cultural (BURNIER, 2009, p. 169).

Porém, foram além do conhecimento da escalada para criar um campo próprio que permitisse *experienciar* possibilidades artísticas naquele ambiente.

As dificuldades foram lidadas uma por vez. Primeiramente subiram na parede, da melhor forma possível, usando a cadeirinha de alpinismo da maneira convencional da escalada (com a ancoragem na parte da frente), com as sapatilhas especiais, roupas confortáveis e magnésio para as mãos não escorregarem.

Enfim, a ação de subida na parede foi isolada, para que pudessem se concentrar na mecânica do movimento. Praticaram tanto a figura do escalador, quanto do Segue, que utiliza o sistema de freio e controle da corda, garantindo a segurança do outro. Em seguida, adicionaram algumas variações para a descida, como inverter o eixo (de ponta cabeça) ou com os pés na parede. Aderiram também a uma postura ativa do Segue que poderia se tornar escalador quando a outra pessoa subisse até o topo da parede. Estudaram nós de segurança que o Segue pudesse fazer, de modo que a corda não mais corresse pelo freio, o sistema se daria apenas pelo peso e

contrapeso das duas pessoas: quando quem está embaixo sobe, a de cima desce, e vice-versa.

Aos poucos foram inseridas outras dificuldades e informações, criando exercícios que aliavam o treino mecânico de subir e descer da parede à criação: subir com um fone de ouvido para dançar na parede; brincar de “siga o mestre” com a outra pessoa; levar para a parede sequências de movimento concebidas no chão; e escalar de olhos vendados.

Começaram a pensar em uma maneira de compor o espaço, para que não estivessem simplesmente em uma parede de escalada praticando um esporte, que não era o foco, mas para que pudessem estar num espaço de criação, da experiência.

A imagem de um guarda roupa suspenso veio de lembranças recorrentes da autora com uso de roupas em suas criações, desde de criança até a fase posterior à graduação. Certo dia num ensaio na parede de escalada, propôs às integrantes do grupo que subissem na parede com uma sacola de roupas, pendurassem as roupas nas agarras da parede e depois tentassem se vestir com elas, buscando situações inusitadas. Eram combinados todos os exercícios anteriores de uma forma criativa, não se sabia mais o que era o treino físico específico e o que era o treino de criação, estavam misturados e transformados em um só.

## **Fechamento**

*As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis:  
elas desejam ser olhadas de azul –  
que nem uma criança que você olha de ave  
(BARROS, 2010).*

Ao longo do processo criativo foi incorporado ao jogo com as roupas camadas de composição, que visavam torna-lo partilhável, de que modo que as pessoas que estivessem passando pela rua pudessem ser tocadas e movimentadas pelo o que estava sendo feito, deixando de ser somente um laboratório ou processo interno do grupo.

Passou-se a usar a cadeirinha de alpinismo, por exemplo, com a ancoragem para trás, de modo que a pessoa que escalasse pudesse ficar voltada para a rua e não mais para a parede, abrindo o foco e compartilhando com os transeuntes ou com as pessoas que estivessem assistindo o momento de se vestirem com as roupas penduradas.

Depois de vestida a pessoa descia lentamente caminhando pela parede, com o corpo paralelo ao solo, como visto nos trabalhos de Trisha Brown, resistindo à ação da gravidade e criando um campo de força vertical entre seu corpo e o solo, deixando claro o esforço real para executar a ação.

Destes jogos nasceu a instalação *Ao Vestir Vertigens*, apresentada em Setembro de 2013 no Festival dos Estudantes do Instituto de Artes (FEIA) e a

necessidade de transformação do grupo de estudos em um grupo artístico, o *Coletivo Invertido*.

Tinha-se como intuito lidar com o caráter processual da obra, em que as ações de construção do espaço eram reveladas, como se abrissem as cortinas do teatro e mostrasse o trabalho técnico dos bastidores. A instalação, com 3 horas de duração, propunha a ideia de intervenção e não de espetáculo, sem necessidade de expectadores do começo ao fim, mas de transeuntes, que passassem pela rua e se relacionassem com a obra. O trabalho com situações e objetos cotidianos de forma incomum, como andar numa parede com o corpo paralelo ao solo, ou vestir-se de cabeça para baixo, tiravam o olhar do expectador de um automatismo, gerando estranheza e indagação sobre o que viam. Mostrava-se o esforço real de realizar cada ação, sem necessidade de representação. Lidava-se também com o risco, eminente, por estarem numa situação incomum e que trazia imprevistos, como escorregar de um apoio, perder o eixo e pendular. O corpo inteiro estava engajado em cada movimento, para evitar acidentes, abrindo a atenção e expandindo os sentidos.

*Ao Vestir Vertigens* buscava *desinventar* o espaço, como nos diria Manoel de Barros (2010), trazendo a possibilidade da parede de escalada deixar de ser o que é para tornar-se outra coisa, como um guarda roupa suspenso. As coisas não querem mais ser vistas da mesma forma. É preciso *desinventar*.

## Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BARROS, Manuel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BROWN, Trisha. Site oficial. Disponível em: [http://www.trishabrowncompany.org/content/documents/2012-13\\_Press\\_Kit.pdf](http://www.trishabrowncompany.org/content/documents/2012-13_Press_Kit.pdf)> Acesso em: 23 de Janeiro de 2014.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- FERRACINI, Renato. **Corpos em Fuga, Corpos em Arte**. (org) São Paulo: HUCITEC: FAPESP, 2006.

---

<sup>1</sup> O Lume Teatro é um Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais vinculado a UNICAMP, coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Criou mais de 20 espetáculos e mantém 14 em repertório, com os quais atinge públicos diversos de maneiras não-convencionais (fonte: <http://www.lumeteatro.com.br>).

<sup>2</sup> Espaço de investigação e criação cênica, fundado por Esio Magalhães e Tiche Vianna em 1998 na cidade de Campinas – SP. Dedicar-se à pesquisa da linguagem da máscara, do palhaço, da commedia dell'arte, da improvisação e do aprofundamento do trabalho de ator como veículo da expressão teatral (fonte: <http://www.barracaoteatro.com.br/>).