

MILLÁS, Cláudia Regina Garcia. **Chão-parede, parede-chão**: reflexões sobre dança e escaladano espetáculo “Sobre o que desaba e que não sei dizer”. Rio de Janeiro: UNIRIO. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas; doutoranda; Adilson Florentino.

RESUMO

Este trabalho busca refletir sobre a relação entre dança e escalada em rocha a partir da análise do espetáculo solo autoral de Cláudia Millás “Sobre o que desaba e que não sei dizer” apresentado em junho de 2018 no evento Sala Aberta da Universidade Federal de Uberlândia, como parte de sua pesquisa de doutorado desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Brinca-se com a perspectiva do olhar, alterando as noções espaciais: ora transforma o chão em parede, ora o inverso, a parede em chão. Utiliza-se de um treinamento desenvolvido pela autora, ao longo de suas pesquisas de mestrado e doutorado, denominado de dança acrobática, em que são acionadas técnicas corporais de inversão de eixo, estudos de apoios ativos e trabalhos de tônus muscular e sustentação corporal para permanecer em posições não convencionais. A parede torna-se lugar de conforto, para caminhar, descansar, dançar e desenhar, enquanto o chão revela-se escorregadio, disforme e até mesmo perigoso, quando nos tira o apoio. Os espaços comuns de cada uma das atividades, a parede na escalada e o chão na dança, se confundem e se misturam num jogo espacial. Busca-se ampliar as possibilidades de criação em dança e investigar a trajetória da autora para entender o trabalho criado.

Palavras-chave: Dança. Escalada. Espaço. Corpo. Criação.

ABSTRACT

This work seeks to reflect about the relation between dance and rock climbing from the analysis of Cláudia Millás authorial solo's show "About what falls apart and what I do not know" presented in June 2018 at the Open Room Event of the Federal University of Uberlândia, as part of her PhD research developed in the Graduate Program in Performing Arts of the Federal University of the State of Rio de Janeiro. One plays with the perspective of the gaze, changing the spatial notions: sometimes it transforms the floor into the wall, sometimes the inverse, the wall to floor. Use a training developed by the author, during her masters and doctorate research, called acrobatic dance, in which body techniques of axis inversion are activated, studies of active supports and works of muscle tone and body support to remain in unconventional positions. The wall becomes a place of comfort, for walking, resting, dancing and drawing, while the ground is slippery, misshapen and

even dangerous, when it takes away the support. The common spaces of each activity, the climbing wall and the floor in the dance, blend and blend in a space game. It seeks to expand the possibilities of creation in dance and to investigate the trajectory of the author to understand the work created.

Keywords: Dance. Climb. Space. Body. Creation.

Chão-parede, parede-chão: reflexões sobre dança e escaladano espetáculo “Sobre o que desaba e que não sei dizer”.

Trisha Brown¹ já em 1970, criou o trabalho “*Man Walking Down the Side of a Building*”, em que um bailarino, literalmente, caminhava sob a fachada de um prédio. Seu corpo, sustentado pela bacia por equipamentos específicos e cordas, se mantinha na posição horizontal em relação ao chão com os pés tocando a parede. Descia lentamente com a frente do tronco voltada para baixo, num movimento de caminhar dos pés na parede do edifício, que agora se tornava seu chão. O intuito da diretora norte americana era de que uma ação natural pudesse ser realizada em um ambiente não natural, de forma que isto causasse algum tipo de fricção, tanto em quem visse o ato quanto em quem o realizava:

O paradoxo de uma ação contra outra é muito interessante para mim, e é ilustrado por ‘Homem descendo a lateral de um prédio’, em que se tem de um lado a gravidade agindo de uma maneira sobre o corpo e de outro lado a minha intenção de fazer uma pessoa caminhar e trabalhar naturalmente na mesma situação (BROWN, 2014 – tradução nossa).

O trabalho “*Walking on the wall*” (1971) é outro exemplo de como a autora utiliza o espaço vertical de uma parede, como no interior de uma galeria de arte, alterando seu sentido primeiro e transformando-o em uma

¹Trisha Brown (1936-2017) foi uma importante coreógrafa e bailarina norte americana, fundadora da Trisha Brown Dance Company em 1970, que conta com diversos trabalhos expostos e apresentados pelo mundo. Os primeiros trabalhos da autora, denominados Early Works e Equipment Pieces, de 1966 a 1975, foram foco para esta pesquisa, destacando-se: Planes (1968), Floor of the Forest (1970), Man Walking Down the side of a Building (1970), Walking on the Wall (1971) e Spiral (1974), devido ao uso do espaço proposto e as mais diversas interações.

possibilidade de chão, onde os bailarinos caminham, correm, saltam e cruzam uns com os outros. Para isso, mais uma vez Trisha Brown traz para a cena uma série de aparatos, como trilhos de correr presos ao teto, cordas e materiais de suporte para os intérpretes, que possibilitam a prática incomum. Em “*Spiral*” (1974), em que os performers andam em torno do tronco de uma árvore de um parque ou da pilastra de um edifício, com seus corpos paralelos ao solo, Trisha Brown explica:

[os bailarinos] sobem em escadas, a fim de amarrar as cordas em espiral para baixo presas a três pilares. Então, lentamente e incrivelmente, eles andam em torno dos pilares com os corpos suspensos no espaço e paralelos ao solo. Cada um desce um pilar até quase tocar a cabeça nos pés do público. Quanto mais baixo conseguem chegar, mais pesados parecem. Em um instante eles se desconectam e quando ficam em pé no chão, você tem a sensação de que você é quem está pendurado (BROWN, 2014 – tradução nossa).

Esta possibilidade de alteração da perspectiva do público, por firmar um novo referencial, quando a parede se torna o chão, nos permite ver o mundo de outra forma, de nos desacostumarmos, de nos perdermos ou sairmos do nosso lugar comum para podermos ver por outros pontos de vista. Seria necessário “*desinventar*”, como diria Manoel de Barros (2010), pois as coisas não querem mais ser vistas da mesma forma.

Em consonância e instigada por estes e outros trabalhos de Trisha Brown, criei em 2012 a intervenção “Ao vestir vertigens”², juntamente com o Coletivo Invertido³, fundado por mim, inicialmente, como um grupo de estudos da pesquisa de mestrado “Trajetórias de Risco, treinamento e criação: experiências vividas nos espaços vertical e aéreo”, desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com orientação da Profa. Dra. Ana Cristina Colla, entre os anos de 2012 e 2014. Nesse caso, um guarda-roupa suspenso era criado

² Para maiores informações sobre este trabalho é possível acessar o site: <https://claudiamillas.wordpress.com/espetaculos/coletivo-invertido/ao-vestir-vertigens/>. Acesso em: 12 nov. 2018.

³ Para maiores informações sobre os trabalhos desenvolvidos pelo Coletivo Invertido é possível acessar o site: <https://coletivoinvertido.wixsite.com/coletivoinvertido>. Acesso em 12 nov. 2018.

pelos performers numa parede, já considerada como um ambiente de escalada indoor, com agarras posicionadas e pontos de ancoragem para cordas. Me interessa justamente deslocar uma ação de seu ambiente natural para que outras leituras e mundos fossem possíveis de serem criados.

O trabalho, considerado como uma intervenção coreográfica urbana, com duração média de 4 horas, contava com quatro performers que tinham o desafio de montar este guarda-roupa, subindo pelas paredes e, utilizando as agarras como suporte, prender os diversos objetos. Carregávamos sacolas com roupas, bolsas, cintos, lenços e colares, além de sapatos, que eram nossos materiais de trabalho. Pensando em uma composição plástica no espaço, as roupas não poderiam ser colocadas de forma aleatória ou a partir de uma resolução mais simples. Deveríamos, ao subir, observar o espaço, as roupas já fixadas, e compor com este espaço, de modo que combinações de vestuário fossem criadas, como: uma bota próxima de uma determinada calça e um certo casaco. Seria como criar um guarda-roupa que temos em nossa casa ou montar uma vitrine de loja, seguindo uma lógica estética e/ou funcional. Além disso, tínhamos ainda a regra de que não poderíamos derrubar as roupas já colocadas, exigindo assim que nossos movimentos fossem precisos e com alto grau de atenção.

Depois do guarda-roupa montado, a segunda etapa do trabalho consistia em subirmos pelas paredes e nos vestirmos, suspensas, com as roupas fixadas, escolhendo as combinações que nos interessavam, até chegarmos ao topo da parede. Vestiríamos as roupas em situações inusitadas, usando o que aquele espaço nos permitia e acentuando suas características. Por exemplo, colocaríamos uma saia de cima para baixo, mas pelos pés, que estariam apontando para cima, numa inversão de eixo. Depois de devidamente vestidas, já no topo da parede, próximas à ancoragem, abríamos um guarda chuva, nos posicionávamos paralelas ao solo, com a frente do tronco voltada para baixo e os pés apoiados na parede que agora se tornava nosso chão (assim como no caso do primeiro trabalho de Trisha Brown aqui mencionado) e então, caminhávamos mantendo esta postura até chegar no nível baixo. Ao tocarmos o chão, mudávamos de angulação,

retomando o caminhar natural, com o eixo corporal vertical e os pés apoiados ao solo.

Me interessava o estudo do espaço e a inversão de perspectiva, quando a parede se torna um chão e o chão, parede. Questionava sobre o que nos passava ao habitarmos estes outros espaços e o que se passava com estes espaços ao serem habitados por nós. No caso desta intervenção, por estarmos utilizando a parede externa de um prédio da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, próximo à rua, os transeuntes, em seus trajetos cotidianos, se deparavam com a instalação e manifestavam reações diversas. O trabalho deslocava o olhar das pessoas, que já automatizados em seus percursos diários, acostumadas com uma determinada paisagem urbana, quando se deparavam com alguma modificação que causava-lhes estranheza, eram detidas e convidadas a olhar com mais atenção.

Para este trabalho, além de descer da parede, como no caso de Trisha Brown, em que usamos um sistema com cordas e freios semelhante à técnica de rapel, tínhamos também que subir, o que nos demandava um domínio de escalada. Portanto, além do treinamento e estudo com os aéreos circenses que já possuía, passei a investigar esta outra técnica de ascensão, inicialmente para espaços indoor, como a parede que utilizávamos.

O contato com a escalada me revelou a possibilidade de habitar uma parede e me colocar neste espaço vertical. Basicamente estávamos lidando com apoios e deslocamento. Diferentes partes do corpo eram acionadas. Não precisávamos somente dos pés, mas de todo o corpo: apoio para as mãos, para os dedos; apoios pequenos, grandes; trava para o joelho, para o calcanhar; puxar com a mão e empurrar com o pé; saltar e buscar novo apoio das mãos, e assim por diante. A parede neste caso não se tornava um empecilho, mas ao contrário, dava-nos suporte para criar e interagir com o espaço de forma que outras perspectivas fossem possíveis. Para um escalador, a parede ou montanha não o impede de prosseguir, mas trata-se justamente de uma rota, oferece uma possibilidade de trajeto vertical, em que ascende rumo ao cume. O escalador, assim como nós, busca este espaço

como suporte para sua prática.

Algumas vezes, para chegar ao topo da parede, quando nem sempre o movimento se dava em linha reta, necessitávamos fazer ziguezagues e saíamos de baixo do ponto fixo da corda que nos sustentava e, neste caso, se perdíamos o apoio, caíamos num movimento de pêndulo, desenhando um semicírculo na parede, habitando não mais o espaço vertical com apoios ativos, mas o espaço aéreo em que estávamos suspensas. Trabalhávamos com as técnicas de acrobacias aéreas do circo, que tinha familiaridade por estudar este espaço com o uso de equipamentos como o tecido acrobático, o trapézio, a lira e outros.

No entanto, não bastava a técnica da escalada e dos aéreos circenses, mas uma intersecção destes com a dança, para que as ações pudessem se tornar movimento e compor com a dramaturgia do trabalho. Com este pensamento desenvolvi ao longo dos anos o que chamava de um duplo treinamento (MILLAS, 2014) afim de realizar uma tal dança acrobática. Para montar o guarda-roupa, por exemplo, subíamos e fixávamos uma roupa, mas se tínhamos que descer para pegar outra coisa, virávamos de cabeça para baixo, engatinhando na parede, saindo completamente do ambiente da escalada, pois de fato não estávamos praticando este esporte *ipsis litteris*, mas utilizando-o, dentro de nossa composição, como uma técnica de ascensão.

Não se tratava de escalada, tão pouco se tratava de uma composição convencional em dança. Quando escaladores viam o trabalho, diziam que estávamos dançando. E para os bailarinos, estávamos escalando. Esta intersecção entre as áreas também me interessava: estar na fronteira entre uma coisa e outra, podendo borrar os limites e gerar uma confusão dos sentidos já normatizados, criando outras possibilidades de composição e uso das técnicas corporais.

Seguindo esta lógica, interessada pelo uso da parede, em 2017, como aluna de doutorado do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da

UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), na finalização da disciplina cursada enquanto aluna especial do Programa de Pós Graduação em Artes na UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), ao me ver cercada por pesquisadores majoritariamente das artes visuais, criei o trabalho “Ausência/Presença”⁴ em que refletia sobre a interferência que fazemos no espaço. Este trabalho foi apresentado na exposição “EXPERIÊNCIA n.14 I GESTOS, INTERVALOS, REVERSOS”, no espaço cultural Mesa na cidade do Rio de Janeiro, no dia 16 de dezembro de 2017, com curadoria das Professoras Dras. Inês de Araújo e Regina de Paula.

Ao longo da disciplina em questão, me vi diante de artistas plásticos, com propostas de construção de suas obras a partir de sua materialidade, visível aos olhos, fosse uma escultura, um objeto, quadro, desenho, vídeo ou fotografia. Em contraposição com o material que dura, busquei uma forma de evidenciar a efemeridade característica das artes da cena, com meu próprio corpo, ao compor e decompor o espaço. A performance suscitava algumas questões a cerca desta fricção causada entre as áreas das artes visuais e das artes cênicas: algo permanece no espaço da cena após sua realização? Criamos com nossos corpos algum campo de forças, invisíveis mas perceptíveis que se sustentam nesse espaço?

Agora não se tratava somente de usar a parede, mas de como interferir neste espaço, com que qualidade material e energética, e perceber as marcas deixadas e o que estava sendo alterado. Um pouco mais sutil que o trabalho anterior, “Ao vestir vertigens”, a parede seria explorada em sua concretude, não sendo necessário subir e utilizar a técnica por cordas, mas na relação com o chão, no plano médio e baixo, habitar este lugar.

“Ausência/Presença” então se configurou na ação de delimitar um espaçoem uma das paredes da galeria de arte em que faríamos uma semana

⁴Para maiores informações sobre este trabalho é possível acessar o site: <https://claudiamillas.wordpress.com/espeticulos/ausencia-presenca/> acesso em 12 novembro de 2018.

de exposições como finalização da disciplina em questão, fazer um recorte para que fosse possível perceber o vazio e criar um campo de atuação que me permitiria lidar com um tipo de materialidade e concretude. O martelo à punho e os pregos tornavam a dança artesanal e rústica, revelando a construção do espaço como parte da obra (abertura das cortinas do teatro e exposição da etapa técnica, anterior à cena). Em contraponto, a moldura feita por uma linha de costura preta, fina, tornava o trabalho sutil e delicado. Nesta contradição, entre o martelo do pedreiro e a linha da bordadeira, o espaço seria construído artesanalmente e ao longo do tempo. Primeiramente, portanto, me interessava fazer um recorte no espaço e delimitar o vazio (a ausência), que seria meu campo de atuação. Em seguida, passaria a habitar este espaço delimitado e a criar a partir do momento, gerando um acontecimento (a presença habitada de ausência). E para finalizar, deixaria o espaço e perceberia assim as transformações causadas (ausência habitada de presença).

Assim como evoca o autor Robert Morris, seria a partir do "caráter direto da experiência" observar a "presentidade" e o "estado de ser" do performer. O foco estaria no momento da cena, na força gerada naquele instante e não na sua representação ou possível fixação no tempo e espaço. Em consonância com o autor: "o espaço real não é experimentado a não ser no tempo real" (MORRIS, 2006, p. 404). Desta forma, me interessa experimentar e compor com este espaço real, percebendo o que era criado e que tipo de força se sustentava no espaço e quanto durava no tempo.

Impelida pela experiência com o trabalho "Ausência/Presença", estava instigada em transformar o espaço, materialmente, plasticamente. Além disso, contaminada pelo uso de espaços não convencionais e possibilidades de inversão do olhar, devido à prática de escalada, já presente desde a criação de "Ao Vestir Vertigens", no ano seguinte, em 2018, em parceria com o pesquisador e artista Daniel Santos, professor de dança da Escola de Educação Básica da Universidade Federal de Uberlândia – MG (ESEBA), iniciamos um trabalho solo de dança no qual investigaríamos a relação entre chão e parede. Passamos a trabalhar na sala que Daniel ministrava suas

aulas na escola: um ambiente voltado para a educação infantil, com recursos para que o lugar pudesse ser transformado a partir das práticas artístico pedagógicas desenvolvidas, tais como: modificar a disposição dos objetos presentes, pintar a parede e colar coisas pelo espaço.

Em um de nossos laboratórios criativos, em que investigava a relação com a parede e trazia a necessidade de transformar o espaço, entendido como um ambiente maleável, passível de alteração e com certo grau de transgressão - diferente das salas de ensaio de dança, sejam particulares ou na Universidade, que de maneira geral, com suas paredes brancas ou pretas, não podem ser sujas ou transformadas permanentemente - tive a oportunidade de desenhar e pintar o espaço enquanto dançava.

As crianças têm o costume de desenhar onde quer que seja. Uma parede, como um papel em branco sem margens e limites, é um prato cheio. Lembro-me, por exemplo, de quando criança ter ido até a casa de uma colega e desenhado com giz em toda parede livre de sua casa. Aquele espaço imenso em branco pedia-nos para que fosse desenhado. A parede, os muros que nos cercam, que nos separam, que servem como contenção, que delimitam ou recortam uma parte do espaço, podem então servir-nos como palco de atuação. Uma parede deixa de ser só uma parede para poder se tornar possibilidade de transformação. Como já nos incitou o Papa Francisco em seus pronunciamentos: como fazer dos muros, pontes?⁵

Em “Sobre o que desaba e que não sei dizer”⁶, busco transformar, (re)significar o muro imposto, que nos cerca; escalar o muro ou fazer dele outra coisa: muro-casa, parede-chão. É mais do que vencer um obstáculo. Aliás, não se trata mesmo disso. Sinto o chão como espaço hostil em que perco meus apoios ou eles me são retirados, como a puxada de um tapete

⁵ Em alguns pronunciamentos oficiais, Papa Francisco se refere aos muros já construídos na história, como o Muro de Berlim, ou ao projeto do governo americano de Donald Trump de construção do muro que separará o México dos Estados Unidos, fazendo apelo para que tenhamos mais pontes e menos muros que nos separem.

⁶ Para maiores informações sobre este trabalho é possível acessar o site: <https://claudiamillas.wordpress.com/espeticulos/sobre-o-que-desaba-e-que-nao-sei-dizer/> acesso em 12 novembro de 2018.

que temos embaixo de nós. Já a parede é lugar seguro, de conforto, que guarda as marcas do corpo suado, do giz traçado, dos pés apoiados.

Me interessava não só o embaralhar dos sentidos do público e a inversão da perspectiva, de forma que não soubessem mais o que era chão e o que era parede, mas também que o corpo em cena não pudesse ser facilmente decifrado e classificado segundo gênero, faixa etária ou classe social. Trajando somente uma calcinha preta e um tule da mesma cor em torno do crânio, como a sensação de ter um enxame de abelhas na cabeça, iniciava a primeira cena no chão, com movimentos repetitivos de queda e recuperação de forma incessante, ao som de uma batida que se tornava quase um mantra. Insistia num eterno escorregar, em que perdia o apoio do chão. A luz da cena era mínima, somente vinda das frestas da janela da sala, fazendo com que a figura apresentada não pudesse ser vista com nitidez e então identificada. Algumas pessoas do público, que não sabiam do que se tratava o espetáculo ou não haviam lido o programa para saber se o performer era homem ou mulher, não podiam ter clareza sobre a figura.

Alguns cortes desta cena eram feitos, como interrupções propositais em que ia até a parede e nela criava recortes, suspiros e respirações. Ali era possível parar. Transitava entre chão e parede. Ora escalava o chão, ora caminhava na parede. Algumas vezes tinha o corpo perpendicular ao chão com o apoio dos pés, outras vezes com apoio das mãos, invertida. Em outros momentos ainda trabalhava com o corpo paralelo ao chão, seja com o apoio dos pés na parede e as mãos ao solo, seja com os quatro apoios no chão.

A questão se coloca em como habitar este outro espaço, tornar a parede chão e vice-versa, usar apoios precários, se sustentar pelos braços, inverter o eixo, buscar outras formas de equilíbrio ou de relação com o espaço que não estão dadas e que tão pouco nos são naturais. Para isso, a necessidade de um treinamento corporal específico, como mencionado anteriormente, que pudéssemos trabalhar corporalmente em busca deste corpo acrobático, mas em fluxo, que se transforma ao ser transformado pelo espaço, por suas condições.

Mantinha uma preocupação em não trabalhar no sentido de criar corpos retos, termo cunhado pelos autores Soares e Fraga (2003) que questionam a obsessão contemporânea pelos corpos alinhadas, lisos e esbeltos, numa tentativa de endireitar corpos desengonçados, criando assim um padrão de beleza, que gera uma lacuna entre o que se quer e o que se tem, taxando pessoas e pregando por uma única possibilidade. Endireitar sujeitos já vem da era da industrialização, que exigia corpos retos, obedientes e fixados para melhor produção. Corpo reto e endireitado é sinônimo de corpo educado, que está dentro dos conformes e segue as regras estabelecidas. Isto levaria ainda a uma correção dos desvios morais, como uma espécie de “endocolonização”, como propõem os autores. Uma vida reta está em consonância com andar na linha reta, manter a postura. Sendo assim, pretendia me distanciar de um treinamento corporal que gerasse este “endireitamento” ortopédico e moral dos praticantes ou, como nos diz Soares e Fraga, me distanciar de uma necessidade de “controlar o corpo, de penetrar num território inexplorado e dominar sua materialidade enigmática, de destitui-lo de história e subjetividade” (SOARES;FRAGA, 2003, p. 80).

Apresentava também um cuidado para não adentrar no mundo das formas e da virtuosidade, quando nos sentimos como um “*Superman*” ao realizarmos uma ação incomum, não por sua possibilidade transformadora, mas por sermos os únicos a fazê-la. Neste sentido, assim como interpela Gois, Soares e Silva (2015), sobre o ensino da ginástica no campo da educação física, tão pouco me interessava um corpo-máquina, eficaz e eficiente em seu fazer:

o corpo-máquina em interação com forças externas potencializadas por instrumentos e objetos afastava os homens de uma relação intuitiva com o movimento para aproximá-lo de conhecimentos sistematizados e organizados dentro de uma lógica mecânica de calculo preciso (GOIS; SOARES; SILVA; 2015, p. 980).

Buscava distanciar-me justamente desta ginástica racional, com uma prática sistematizada a partir da tecnologia do treinamento, comparando o

corpo com uma máquina, para defender a necessidade de cuidado, aliado ao pensamento de eficiência e eficácia, dentro do contexto do nascimento da educação física científica, positiva, que questionava a educação física empírica, sem base científica, a partir da experiência prática e intuitiva. Assim como proclamam os autores:

Talvez fosse necessário o esforço de narrar essa materialidade feita de carnes e de entranhas, desde uma leitura de sua ambiguidade, ao mesmo tempo material e imaterial, constituída de subjetividade. Nesse movimento do pensamento, talvez fosse importante lembrar que sua anatomia é também histórica e que o desempenho desse corpo disposto para a ciência, se remetido à história e à cultura, fornecerá outras informações (GOIS; SOARES; SILVA; 2015, p. 982).

Dança, circo, escalada e educação somática, precisavam andar juntos. Ou antes, se trombar, fazer um cair sobre o outro, até confundir suas partes, já não saber onde um termina e o outro começa. Uma outra coisa surgiria, desta interação entre as áreas. Não bastava o lugar incomum que o circo se aventuraria, mas talvez o lugar em que a dança faria circo na escalada.

Pensava na acrobacia, como um tipo de relação com o extremo, de estar em situações extremas, no sentido mais amplo do termo, enquanto uma força e não uma forma. Fazendo uma remontagem histórica percebemos que a acrobacia, como uma atividade corporal, esteve presente desde os primórdios. Há indícios tanto no ocidente quanto no oriente de sua existência a partir de pinturas em cerâmicas, tumbas e monumentos, como pode ser visto no Projeto “Acrobatas do Boqueirão da Pedra Furada” de Alice Viveiros de Castro, que nos revela desenhos rupestres encontrados no Parque Nacional da Serra da Capivara (Piauí – Brasil), que datam em torno de 27 mil anos, sugerindo claramente ações acrobáticas, de equilíbrio, em dupla altura, de roda de dança, etc. (SILVA, 2018). Neste sentido também encontramos atividades acrobáticas em rituais ancestrais, como no “*Voladores de Papantla*”, realizado no México há anos e que conta com 5 homens pendurados pelos pés, de ponta cabeça, a girar por uma corda presa a um mastro sagrado (REBOLLEDO, 2018).

A etimologia da palavra acrobacia vem do grego “Akrobatien”, que a grosso modo seria andar na extremidade, no limite, na ponta (como dos pés e das mãos). Trata-se de uma atividade corporal que se situa entre a segurança e o risco. Parece importante perceber que a acrobacia não está na forma que se vê e se copia, como algo externo ao praticante, mas numa maneira de estar, numa expressão frente a tais situações extremas. A acrobacia está no rompimento com a normalidade e com a regularidade do uso do corpo.

Desta forma, penso na dança acrobática como um estudo que pode envolver desde o Parkour⁷, até a escalada, os fundamentos da ginástica, as acrobacias do circo, e outros. Mais que isso, passei a encarar a dança acrobática como um modo de sair da normalidade, enquanto um corpo ereto e estagnado, e buscar um corpo em fluxo, que se recria, transforma e aumenta sua potência de vida em seu fazer.

Uma ação considerada simples, como o caminhar, se torna complexa ao invertermos nosso eixo e perspectiva. Caminhar na parede revela outra forma de ser e estar no espaço. A ação da gravidade já não age do mesmo modo, em cima do nosso eixo axial perpendicular ao chão, iniciando no topo do crânio, mas agora em cima de toda nossa lateral, quando nos deslocamos de lado, ou de nossas costas, quando nos deslocamos para baixo. Os grupos musculares são outros. Nosso campo e visão é outro. O treinamento empregado então não seria para limitar, castrar, enrijecer, protocolar ou tornar mecânico uma série de movimentos, mas ao contrário, para nos libertar e possibilitar estarmos nestes espaços incomuns.

⁷Técnica francesa de deslocamento no ambiente natural ou urbano, também chamado de corrida livre ou arte do deslocamento, em que o participante deve enfrentar diversos tipos de obstáculos para se movimentar e seguir por uma trajetória no espaço. Para isso se utiliza de fundamentos da ginástica natural de Georges Hébert, em que aprimora seu equilíbrio, agilidade, flexibilidade, força, entre outras capacidades, além de ser estimulada a criação de estratégias para as situações problemas apresentadas. No momento da ação é dado um problema que o praticante deve solucionar corporalmente, como uma saída possível para prosseguir.

Na escalada temos a mesma sensação ao caminharmos verticalmente. Nosso movimento de ascensão, muitas vezes em ziguezague, nos revela o tempo com outra duração. Nos ausentamos de certa forma de um mundo para habitarmos outro. Nos ausentamos de nós, para sermos outros, passíveis de mudança ao longo desta caminhada vertiginosa. O silêncio nos habita. Nos tornamos parte mesmo da rocha, do mundo, numa sensação de pertencimento. Nosso corpo, com tantos buracos, é atravessado pelo espaço que o movimenta e nos liga com outros corpos, dando-nos a sensação de estarmos gigantes, nos confundirmos com o mundo, porque temos a certeza corporal de sermos, naquele instante, parte dele. Amplitude, silêncio e leveza se instauram. O desejo nasce de nos ausentarmos, sairmos do comum, do que está sendo visto, para que nas situações extremas pudéssemos ser outros. Por meio da escalada tradicional em rocha e da dança, pude sentir a potência do espaço, que nos mobiliza. Assim como nos trás Laurence Louppe:

Na dança, lançar-se, para não dizer perder-se, no espaço tem algo de extravagante e de exaltante porque, quando o espaço não está nele inscrito, mais do que o próprio movimento, liberta-se de toda sua funcionalidade (...) o espaço torna-se um parceiro afetivo, quase com a capacidade de alterar os nossos estados de consciência. O espaço move-se através de nós, mas também em nós (LOUPPE, 2012, p. 189).

Desta forma, não dançamos, mas sentimos sermos dançados pelo espaço; não escalamos, mas sentimos sermos escalados pela montanha. Habitar a parede como um chão e vice-versa, é permitir ser transformado pelo espaço e transformá-lo ao mesmo tempo. “Sobre o que desaba e que não sei dizer” é uma possibilidade de me encontrar com a potência do espaço enquanto este parceiro afetivo a que se refere Laurence.

A distinção plausível entre lugar, como parte objetiva, e espaço, parte afetiva, como propõe a autora, se faz presente e instaura uma outra forma de pensar e estar no trabalho cênico em questão. A parede, como um lugar que não nos é comum habitar, contém um tipo de espaço mobilizador, com tensões particulares, que nos fazem vibrar de uma determinada forma. São

estas tensões, forças, invisíveis mas perceptíveis, que nos atravessam e nos dançam e escalam.

Para concluir, percebemos que neste trabalho estão implicadas diversas questões, desde o treinamento corporal necessário, os diálogos e áreas envolvidas, o uso de materiais e equipamentos, o risco e suas consequências e, sobretudo, a dramaturgia do espaço e possibilidades de criação. Estes são os primeiros apontamentos sobre a relação entre dança e escalada, ainda incipientes, mas que revelam uma vasta área a ser pesquisada.

Referências

BARROS, Manuel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BROWN, Trisha. **Trisha Brown Company**: Site oficial. Disponível em: http://www.trishabrowncompany.org/content/documents/2012-13_Press_Kit.pdf. Acesso em: 23 de janeiro de 2014.

GÓIS, Edivaldo Junior; SOARES, Carmen Lúcia; SILVA, Vinícius Terra Demarchi. Corpo-máquina: diálogos entre discursos científicos e a ginástica. **Movimento**, v. 21, n. 4, out./dez., 2015, p. 974-984.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Orfeu Negro: 2012.

MILLÁS, Cláudia Regina Garcia. **Trajetórias de risco, treinamento e criação**: experiências vividas nos espaços vertical e aéreo. Campinas, SP: [s.n.], 2014.

MORRIS, Robert. **O tempo presente do espaço**. In: Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

REBOLLEDO, Julio. El circo em la cultura mexicana. **Inventio, la génesis de la cultura universitaria em Morelos**, [S.l.], n. 4, p. 13-22, jun. 2018. ISSN 2448-9026. Disponível em: <http://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/190/329>. Acesso em: 19 nov. 2018

SILVA, Ermínia. **A linha do tempo das artes circenses**: introdução. Circonteúdo, 31 de outubro de 2008. Disponível em: http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2155:introducao&catid=161:linha-do-tempo&Itemid=424. Acesso em: 19 de nov. 2018.

SOARES, Carmen Lúcia; FRAGA, Alex Branco. Pedagogia dos corpos retos: das morfologias dispormes às carnes humanas alinhadas. **Pro-posições**, v. 14, n. 2 (41): maio/ago 2003, p. 77-90.