

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO E ARTES DA CENA



UFRJ

Alice Tibery Rende

O CORPO EM VERTIGEM :
considerações de uma artista circense

Rio de Janeiro
2024

Alice Tibery Rende

O CORPO EM VERTIGEM:
considerações de uma artista circense

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena PPGAC - UFRJ como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de DOUTORADO EM ARTES DA CENA
Orientadora: Alessandra Vannucci

Orientadora: Alessandra Vannucci

Rio de Janeiro

2024

RENDE, Alice.

O corpo em vertigem : *considerações de uma artista circense*/ Alice Tibery
Rende – Rio de Janeiro, 2024.
212 f.

Orientadora: Alessandra Vannucci

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, 2024.

1. Vertigem 2. Artes circenses 3. política do corpo I. RENDE, Alice.
Orientadora: Alessandra Vannucci II. ECO/UFRJ III. Artes da Cena. IV. O corpo em vertigem : *considerações de uma artista circense*

Alice Tibery Rende

O CORPO EM VERTIGEM:
considerações de uma artista circense

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Artes da Cena, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito à obtenção do título de Doutora em Artes de Cena.

Aprovada por:

Prof.a Dr.a Alessandra Vannucci
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.a Dr.a Gabriela Lirio
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Narciso Telles
Universidade Federal de Uberlândia

Prof.a Dr.a Beatriz Jaguaribe
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Ana Maria Fernandes
Universidade Federal de Minas Gerais

RENDE, Alice. Corpo em vertigem: considerações de uma artista circense. Rio de Janeiro, 2024. Tese (Doutorado em Artes da Cena). Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Rio de Janeiro, 2024

RESUMO:

Para a realização desta pesquisa a prática circense se torna ferramenta para abordar o corpo em estado de vertigem. Adotamos como pressuposto considerar estas artes como um instrumento capaz de criar conhecimento e abordar temas sociais e filosóficos. Para tanto, realiza-se uma análise da experiência do circo em sua globalidade: a aprendizagem, o treinamento, a criação e escrita cênica, a interpretação e a exposição do corpo em cena, a produção de uma tournée e o modo como os fazeres circenses alteram a organização de vida do artista. Constata-se que o estado vertiginoso é presente em vários âmbitos do fazer circense e que ele desencadeia no corpo do artista uma acumulação de diferentes sensações e afetos: medo e entusiasmo, desnorreamento e fascínio, sensação de segurança e de risco, de enclausuramento e de liberdade, de fragilidade e de potência. Este agitado movimento, gerado pela multiplicidade de vetores aparentemente contraditórios que o corpo em vertigem atravessa, resulta em transformações íntimas. Como a exposição cênica gera uma troca de sensações entre o artista e o público através da empatia física, arrisca-se defender que este potencial transformador, além de íntimo, pode vir a se tornar coletivo quando a vertigem é exposta em cena. Conclui-se então que as atividades que geram vertigem, como os fazeres circenses, podem portanto serem consideradas uma prática de esperança, pois se prestam para enfrentar impasses de ordem íntima e/ou social, abrindo novas perspectivas.

Palavras chave: 1.Vertigem 2.Artes circenses 3.Políticas do Corpo

RENDE, Alice. Corpo em vertigem: considerações de uma artista circense. Rio de Janeiro, 2024. Tese (doutorado em artes da cena). Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, 2024. Rio de Janeiro, 2024

ABSTRACT:

In this research, circus practice serves as a tool to approach the body experiencing vertigo. We adopt the premise that circus arts are not only capable of creating knowledge but can also address social and philosophical issues. Therefore, we analyze the entirety of the circus experience: learning, training, creation, and stage composition, as well as the interpretation and exposure of the body on stage, the organization of tours, and the ways in which circus activities reshape the artist's life. Vertigo is shown to permeate various aspects of circus practice, triggering in the artist's body an accumulation of overlapping sensations and emotions: fear and enthusiasm, disorientation and fascination, security and risk, confinement and freedom, fragility and power. This agitated movement, produced by seemingly contradictory forces, leads to intimate transformations. Since stage performance creates an empathetic exchange of sensations between artist and audience, one could argue that this transformative potential, while intimate, also has a collective dimension when vertigo is shared on stage. Thus, it is concluded that vertigo-inducing practices like circus arts can be viewed as practices of hope, helping to confront both personal and social challenges, opening new perspectives.

Keywords: 1.Vertigo 2.Circus Arts 3.Body Politics

Para mim, parece tão simples que **a vida deve ser vivida no limite**.
Alimentar sua rebelião, recusar-se a obedecer às regras, recusar seu
próprio sucesso, recusar-se a se repetir, ver todos os dias, todos os
anos, todas as ideias como um verdadeiro desafio. Assim, **viveremos
nossa vida na corda bamba**.

Philippe Petit
(in Marsh, documentário *Man on wire* 2008, tradução nossa¹)

¹To me it seems so simple that life should be lived on the edge. Feed your rebellion, refuse to obey the rules, refuse your own success, refuse to repeat yourself, see every day, every year, every idea as a true challenge. Thus, we will live our life on a tightrope. Disponível no [Link](#). Acesso 15.11.2024.

A Artur, Wilson e Fernando,
e à extrema inquietude que vocês me deixaram.

SUMÁRIO

1	Introdução - Partilha de inquietudes	1
1.1	Antes de um grande salto.....	1
1.2	Em busca de uma definição de vertigem.....	8
1.3	Uma experiência física, emocional, existencial.....	11
2	Capítulo 1 - Partilha de referências	15
2.1	Corpos circenses na literatura.....	15
2.2	Um dos pontos mais obscuros do comportamento dos vivos.....	19
2.3	Corpos circenses nas artes plásticas.....	32
3	Capítulo 2 - Partilha de experiências	58
3.1	Concepção da performance <i>Passagens</i>	58
3.1.1	Diário de bordo - 2020/2024	79
4	Capítulo 3 - Partilha da tentação de seguir criando	154
4.1	A criação do espetáculo <i>Fora</i>	154
4.1.1	A falta de espaço.....	158
4.1.2	Uma vertigem na forma de contorção.....	160
4.1.3	Enterologia x escapologia.....	165
5	Capítulo 4 - Partilha através de outros dispositivos	184
5.1	Um convite proposto.....	184
5.2	Um convite recebido	197
6	Capítulo 5 - Dramaturgia da vertigem.....	199
7	Conclusão - Algo que nos surpreende e nos escapa	203
8	Referências bibliográficas	208

Lista de ilustrações

Ilustração 1 - <i>Horizon</i> , espetáculo de Chloè Moglia, imagem retirada do <i>site web</i> da artista https://www.rhizome-web.com/ Acesso em 18.11.2024.....	12
Ilustração 2 - <i>Horizon</i> , espetáculo de Chloè Moglia, imagem retirada de https://artsdelarue.fr/spectacles/1185-horizon/ Acesso em 18.11.2024	13
Ilustração 3 - Praticante de escalada, Calanques, Marselha, França. Imagem retirada do site https://madeinmarseille.net/17095-avenir-escalade-parc-national-calanques%E2%80%8F/ Acesso em 18.11.2024.....	14
Ilustração 4 - Philippe Petit praticando funambulismo em 1974. Imagem retirada do site https://spearswms.com/luxury/art-culture/the-true-artistry-of-twin-tower-wire-walker-philippe-petit/ Acesso em 18.11.2024.....	22
Ilustração 5 - Vaso funerário de Siracusa (séc.VI ac) exposto na Exposição Mundial 2022 em Dubai (Emirados Árabes Unidos) no pavilhão <i>Beauty unite people</i> organizado pela delegação da Itália. Procedência desconhecida.....	25
Ilustrações 6, 7 e 8 - Míngqì 明器, objetos funerários chineses (206 a.c - 220 d.c). Museu Nacional das Artes Asiáticas em Paris.....	27
Ilustração 9 - <i>La caduta dei angeli ribelli</i> , Andrea Comodi, 1612-14. Oleo sobre tela. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.	28
Ilustração 10 - <i>La caduta dei angeli ribelli</i> , Francesco Bertos c. 1725-35. Escultura em bloco de mármore. Vicenza, Palazzo Leone Montanari.	29
Ilustração 11 - Pirâmide de <i>Castellers</i> recorde feita pelo grupo <i>Colla Vella dels Xiquets de Valls</i> em 23 de outubro de 1994 no dia de Santa Úrsula. Imagem retirada de link	29
Ilustração 12 - <i>O Inferno</i> , Mestre português desconhecido c. 1510-1520. Óleo sobre madeira de carvalho. Museu nacional de arte antiga de Lisboa.....	30
Ilustração 13 - Charge de Louis Morin, <i>La sculpture moderne, l'atelier de Rodin</i> , 1900. Exposto na exposição <i>Inferno</i> de 15.10.2021 a 23.01.2022 na Scuderie del Quirinale em Roma (Itália), curadoria de Jean Clair e Laura Bossi. Procedência desconhecida	31
Ilustração 14 - <i>Le funambule</i> . Auguste Macke, 1914. Kunstmuseum Bonn, Alemanha.....	33
Ilustração 15 - <i>Cirque</i> , Camille Hilaire, 1974, litografias - Coleção Jacob William	34
Ilustração 16 - <i>Au cirque Fernando</i> , Henri de Toulouse-Lautrec 1888, (1864-1901) The Art Institute of Chicago.....	35
Ilustração 17 - <i>Cirque itinerante</i> , Paul Klee. Litografia. Museu de arte de Baltimore, Estados Unidos.	36

Ilustração 18 - <i>Grande cirque</i> , Marc Chagall, 1884. Óleo sobre tela, Musée National Marc Chagall, Nice (França).....	37
Ilustração 19 - <i>Le Cirque</i> , Marc Chagall 1922-1944, óleo sobre tela, Musée National Marc Chagall, Nice (França).....	38
Ilustração 20 - <i>Le Cheval de Cirque</i> , Marc Chagall, 1964. Guache e nanquim sobre papel cartão. Musée National Marc Chagall, Nice (França).....	39
Ilustração 21 - <i>Le grand Cirque</i> (O grande circo) Marc Chagall 1967. Litografia colorida sobre papel, Musée National Marc Chagall, Nice (França).....	40
Ilustração 22 - <i>Grand cirque bleu</i> , Marc Chagall (1887 – 1985) - óleo sobre tela, Musée National Marc Chagall, Nice (França).....	41
Ilustração 23 - <i>Al Circ</i> , Pablo Picasso, 1906, grafite sobre papel, Museu Picasso de Barcelona (Espanha)	42
Ilustração 24 - <i>Acrobates, cavell</i> , Pablo Picasso, 1905, grafite sobre papel, Museu Picasso de Barcelona (Espanha).....	43
Ilustração 25 - <i>Marie i Lucienne</i> , Pablo Picasso, 1901 grafite sobre papel, Museu Picasso de Barcelona (Espanha).....	43
Ilustração 26 - <i>Dona Acrobata</i> , Pablo Picasso, 1930 grafite sobre papel, Museu Picasso de Barcelona (Espanha).....	44
Ilustração 27 - <i>L'acrobate blau</i> , Pablo Picasso, 1929, óleo sobre tela, Centro Georges Pompidou, Paris (França)	45
Ilustração 28 - <i>L'acrobate</i> , Pablo Picasso, 1930, Óleo sobre tela, Musée National Picasso, Paris (França).....	46
Ilustração 29 - <i>La grande parade</i> , Fernand Léger, 1949, coleção privada	47
Ilustração 30 - <i>Le Jongleur</i> , Auguste Rodin, 1909. Gesso. Musée Rodin, Paris (França)	48
Ilustração 31- <i>L'acrobate</i> , 1916. Auguste Rodin. Junção de gesso. Museu Rodin, Paris (França).....	48
Ilustração 32 - Auguste Rodin - Junção de movimentos de dança, cerca 1911. Junção de gesso, Museu Rodin, Paris (França).....	49
Ilustração 33 - <i>Contorsionniste</i> , Auguste Rodin, 1880. Coleção Jacob William.....	50
Ilustração 34 - Ilustração 34 - <i>Arch of Hysteria</i> , Louise Bourgeois, 1993. Bronze, platina polida, Collection The Easton Foundation, Nova York (Estados Unidos)	51
Ilustração 35 - <i>Are you happy lilly?</i> Myriam Mechita. Lápis sobre papel e colagem, imagem retirada do <i>site web</i> da artista http://www.myriammechita.net/drawings Acesso em 18.11.2024	

.....	52
Ilustração 36 - <i>Stand up</i> , Myriam Mechita. Lápis e tinta no papel, imagem retirada do <i>site web</i> da artista http://www.myriammechita.net/drawings Acesso em: 18.11.2024.....	53
Ilustração 37 - <i>Maison</i> , Myriam Mechita. Lápis sobre papel, imagem retirada do <i>site web</i> da artista http://www.myriammechita.net/drawings Acesso em: 18.11.2024.....	54
Ilustração 38 - <i>Ma coline, Ma riviere</i> , Myriam Mechita. Lápis sobre papel, imagem retirada do <i>site web</i> da artista http://www.myriammechita.net/drawings Acesso em: 18.11.2024.....	55
Ilustração 39 - <i>Le sourire de Judy</i> , Myriam Mechita. Lápis sobre papel, imagem retirada do <i>site web</i> da artista http://www.myriammechita.net/drawings Acesso em: 18.11.2024.....	57
Ilustrações 40-57 - Tentação de criar - concepção da performance <i>Passagens</i> . no Vieux-Port de Marselha (França), em fevereiro de 2022. © Shirley Dorino, Marselha (França).....	59-65
Ilustrações 58 a 72 - Fotos de <i>Passagens</i> 2021-2024, acervo da Compagnie Ar.....	78- 92
Ilustração 73, 74 e 75 - <i>Corpi idrici: Sinfonia da una città</i> , de Alessandra Vannucci, Genova (Italia), novembro de 2021. © Silvia Aresca.....	94-96
Ilustrações 76 a 131 - <i>Passagens</i> 2021-2024, acervo da Compagnie Ar.....	99-151
Ilustrações 132 a 136 - <i>Fora</i> , 2024. acervo da Compagnie Ar.....	155-157
Ilustrações 137 - <i>Une leçon clinique à la Salpêtrière</i> , André Brouillet, 1887. Óleo sobre tela. Coleção privada	161
Ilustração 138 - <i>Iconographie photographique de la Salpêtrière, service de M. Charcot</i> . Fotografias de Regnard Paul e Bourneville Désiré, 1876-1880. Retirado do https://emuseum.mfah.org/objects/135983/iconographie-photographique-de-la-salpetriere Acesso em 18.11.2024.....	163
Ilustração 139, 140 e 141 - <i>Caixa pequena</i> . Autoria própria, 2024	166
Ilustração 142 - Miss Dora, <i>Au laboratoire du contorsionniste: comment on devient femme caoutchouc</i> . Foto de Germain Douaze, 1936. Bibliothèque Nationale de France BnF Gallica.....	166
Ilustração 143 e 144 - Rocky Rendall, contorcionista suíço, fotografia anônima, anos 1960-1970. Bibliothèque Nationale de France BnF Gallica	167
Ilustrações 145, 146- Sellbit cortando sua assistente em duas, c.1920, fotógrafo desconhecido. State Library Victoria W. G. Alma Conjuring Collection. Imagem retirada de : https://www.fellows.co.uk/blog/jewellery/2022/08/05/selbit-charming-sawing-souvenir/ Acesso 18.11.2024.....	168
Ilustração 147 - Número da mulher cortada em duas. Westminster Théâtre, 1951. Centre National des Arts du Cirque, Fonds Jacques Richard. Bibliothèque Nationale de France BnF,	

Éditions multimédias, 2021. Imagem disponível online em https://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_1518.htm Acesso em 18.11.2024.....	169
Ilustração 148 - Poster de época. Selbit, P.T. Nielsen Poster Print. Retirado de: https://nmmagic.com/store/collectible_prints/collectible_prints_nielsen_prints/p-t-selbit-nielsen-poster-print/ Acesso em 18.11.2024	170
Ilustração 149 Augustine - Léthargie (prancha XIV). Tomo 3 da <i>Iconografia fotografia de La Salpêtrière</i> , 1880.	171
Ilustração 150 - Augustine - Estado de êxtase, tomo II da <i>Iconografia fotográfica de La Salpêtrière</i> , 1878	174
Ilustração 151 - Augustine - <i>Fase das grandes contorções</i> , tomo II da <i>Iconografia fotográfica de La Salpêtrière</i> , 1878	175
Ilustração 152 - Destouches (Paris), 1867. Litografia em preto e branco, 64 x 89 cm. Bibliothèque Nationale de France BnF, departamento de Gravuras e Fotografia.....	177
Ilustração 153- Gravura de Vénot, inspirada em fotografia do <i>Berliner illustrierte zeitung Le Journal de la prestidigitacion</i> , nº 68, novembro de 1932, p. 125. Bibliothèque Nationale de France BnF, departamento de Artes do Espetáculo	178
Ilustração 154 a 160 - <i>Entrar</i> . Série de fotos. Acervo da Compagnie Ar, 2024.....	180-182
Ilustração 161 - <i>Fora</i> (cena final). Acervo da Compagnie Ar, 2024.....	183
Ilustrações 162 a 172 - Série de fotografias de Alice Rende <i>A caixa pequena</i> , vários modelos. Junho de 2024. Acervo pessoal.....	185-191
Ilustração 173 - Negativo de fotografia de Thalya Chevalier. Técnica de longa exposição. Modelo: Alice Rende. Marselha, outubro de 2024. Acervo da Compagnie Ar.....	195
Ilustração 174 - Positivo de fotografia de Thalya Chevalier. Técnica de longa exposição. Modelo: Alice Rende. Marselha, outubro de 2024. Acervo da Compagnie Ar.....	196
Ilustração 175 - Philippe Petit “deitado” no céu de Paris. © Jean-Louis Blondeau, 1871. Bibliothèque des Arts du Cirque CNAC/BnF. Imagem disponível online no site https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/le-funambule-de-notre-dame Acesso em 18.11.2024	206

Introdução – Uma partilha de inquietudes

Antes de um grande salto

Você já sentiu o dilema de querer tentar (ou se encontrar no meio de) um movimento mas não saber como seu corpo vai reagir? De ativar toda sua atenção para não cair e, caso você consiga, sentir alívio e a alegria em seguida? Sentir que o corpo precisa adotar gestos decididos e precisos, mas não existem referências prévias e a única opção é tentar às cegas – lidando com a inevitável sensação de dúvida e o temor que advém da consciência de estar em risco. É preciso, porém, conseguir conter o medo, assegurar-se de que nenhuma dúvida se manifeste no corpo ou se expresse nos gestos: uma atitude incerta, insegura ou reticente resultará provavelmente em queda. Uma conexão total com o momento e as sensações presentes se torna imprescindível para lidar com esse nosso corpo que, rebelde, impõe um estado inescapável: a sensação de vertigem.

Vertigem é sentir o chão girando em relação a seu corpo, seu corpo girando em relação ao entorno. Vertigem é também sentir seus critérios, emoções, memórias, valores e/ou experiências girando em relação a uma situação presente. É, por vezes, uma perda de referências; por vezes uma instabilidade ante a referências ausentes, que nunca existiram antes. É também, dentre vários outros sentidos possíveis, se sentir perdido em um labirinto de informações aparentemente desconexas. Sentimos vertigem ante a desafios que devemos enfrentar sem poder seguir uma receita, um protocolo, uma fórmula.

Esta é uma sensação que enfrentamos individualmente ao longo da vida ante as mais diversas situações: perdas físicas; mas também humanas, materiais; disputas íntimas e sociais. Quem nunca sentiu vertigem perante a iminência de uma queda? Podemos sentir vertigem também ante a perda de um ente querido, ou uma ruptura afetiva inesperada? É possível sentir vertigem ao se informar sobre crises humanitárias, sociais, ecológicas? A vertigem não é um monopólio das atividades radicais. É uma sensação que atravessamos em diferentes momentos da vida, ante a toda situação que desafia nossas referências prévias.

Talvez seja por isso que nos sentimos tão implicados, participantes e intrigados quando um funambalista, em sua caminhada solitária por um fio de arame, dança colocando sua vida em risco, a vários metros do chão. Lá do alto, ele obriga seu público a debruçar-se sobre inquietações implícitas que assombam a existência: em que implica cair? Se o funambalista cair ele vai morrer? E se cairmos no próximo passo? O que é morte? O que é a

vida? O que é esse efêmero momento presente? Não sei, mas sinto. Sinto que estou viva. Graças à empatia física, também sinto vertigem observando um corpo em vertigem. A vertigem nos conecta.

Sinto vertigem. E o funambulista, seguramente, também, pois ele se coloca diretamente em risco, conectado com estas sensações – e questões. Sem intermédio de palavras, ele as compartilha com quem o observa.

As práticas que envolvem a busca voluntária por uma situação de risco oferecem um campo interessante para elaborar um pensamento sobre a vertigem. Isso porque elas nos apresentam questões inquietantes: o que poderia ser atraente em uma sensação como a vertigem, que desafia o exercício de equilíbrio, a posição ereta que caracteriza o ser humano, a nossa resistência à gravidade, e finalmente, nosso instinto de autopreservação? O que pode ser tão sedutor a ponto de levar uma pessoa a aceitar e até mesmo procurar a desconfortável sensação de vertigem? Há definitivamente algo ambíguo e complexo nesta sensação que é aterrorizante, mas também sedutor e atraente – tão atraente que determinadas pessoas se entregam voluntariamente a situações de risco físico e/ou psicológico, jogando por vezes com sua própria integridade.

É o caso das pessoas que morrem fazendo fotos ou vídeos para as redes sociais em cenários tão espetaculares quanto arriscados. Esta prática entrou na mira dos epidemiologistas em 2021. Um estudo da Fundação iO¹, especializada em Medicina Tropical e do Viajante, revela que, entre janeiro de 2008 e julho de 2021, pelo menos 379 pessoas morreram por este motivo – uma a cada 13 dias, em média. De acordo com a mesma instituição, em 2024 este número foi superior a 500 mortes.

É também o caso de praticantes de esportes extremos, que exigem não apenas uma excelente forma física, mas também um conhecimento técnico profundo e um respeito constante pelos riscos envolvidos. Dentre os esportes e práticas físicas com mais mortes registradas figuram o boxe, a escalada em rocha livre, o motociclismo, o montanhismo em grande altitude, o paraquedismo, o *wingsuit flying*² e o *BASE Jumping*³.

¹ Ver <https://fundacionio.com/selfies/>. Acesso em: 12.10.2024.

² Esporte semelhante ao paraquedismo, mas com um traje especial que permite aos praticantes "voar" antes de abrir o paraquedas.

³ O *BASE jumping* é uma prática que consiste em saltar de prédios, antenas, pontes e penhascos, com apenas um paraquedas para desacelerar a queda. Desde 1981, quando começaram a registrar as mortes, quase 450 pessoas morreram praticando esse esporte. Em 2016, o ano mais mortal já registrado, 37 pessoas morreram em acidentes de *BASE jumping*.

Enfim, várias são as mortes documentadas recentemente que são fruto de práticas arriscadas. Mas aqui escolhi comentar o caso específico de Artur Cacciolari, Wilson Gomes e Fernando Domingues, acrobatas que estudaram na Escola Nacional de Circo Luís Olimecha, no Rio de Janeiro, em diferentes momentos entre 2012 e 2017.

Em 2018, Artur Cacciolari⁴, um jovem acrobata que ostentava em seus movimentos a destreza e juventude de seus vinte anos, aventurou-se a filmar um salto na cachoeira *Goja del Pis*, próxima a Turim (Itália). Ele pretendia enviar o vídeo como parte de seu currículo para a seleção internacional da companhia circense *Dragone*. Após realizar a proeza saltando cerca de quinze metros de altura, seu corpo foi recuperado pelos bombeiros três horas depois. As autoridades acreditam que ele tenha batido a cabeça nas pedras que formam o fundo do lago natural da cachoeira.

Em 2019, Fernando Domingues⁵, aos 26 anos, caiu durante uma sessão de treinamento. Ele chegou a ser internado, mas morreu dias depois, por traumatismo craniano. Os seus companheiros de treino contaram que, no meio de uma acrobacia, seu corpo parou como se tivesse sido desligado, e então caiu. Seus colegas suspeitam que ele tenha passado mal durante a acrobacia.

Já Wilson Gomes⁶, 28 anos, sofreu traumatismo craniano após cair de cerca de oito metros durante uma apresentação do Circo *Tihany Spectacular* em Londrina, em 2014. Ele apresentava um número da disciplina circense coletiva *maca russa*, uma espécie de balanço que lança os acrobatas ao ar. Neste caso eles eram amparados por um tecido, que resguardava a aterrissagem dos artistas. No entanto, o acrobata bateu em uma estrutura de iluminação e caiu fora dos aparatos de segurança. A queda foi fatal.

Os três artistas morreram porque estavam inseridos em um sistema muito exigente? Morreram por ambição, tentando ser os melhores? Morreram por sonho? Morreram porque o risco está implícito em suas escolhas? Morreram por vício em colocar-se em risco? Porque tinham prazer em sentir vertigem?

É difícil, de fato, entender que tipo de necessidade pode ser tão potente, capaz de levar o homem a voluntariamente se colocar em uma situação potencialmente devastadora.

⁴Acrobata brasileiro morto na Itália era considerado promessa no panorama internacional – BBC News Brasil. Disponível em: [Link](#) Acesso em: 12.10.2024.

⁵Acrobata do Grupo circense *Tholl* que morreu após queda 'ainda levantou e perguntou o que tinha acontecido', lembra colega | Rio Grande do Sul | G1 (globo.com). Disponível em: [Link 2](#). Acesso em: 12.10.2024.

⁶G1 - Morre acrobata que se acidentou durante apresentação de circo, no PR – notícias em Norte e Noroeste (globo.com). Disponível em: [Link 3](#). Acesso em: 12.10.2024.

Seria a vertigem um prazer pernicioso? Ou apenas o fruto de uma vontade desesperada de se salvar quando já não há mais referência alguma? A inquietude que esta questão me desperta desencadeou essa pesquisa.

Para o artista de circo e pesquisador francês Philippe Goudard, é impossível fazer circo sem riscos; existe, já no treinamento, uma carga de trabalho que gera desgastes no corpo, por vezes irreversíveis.

Um acrobata sobre o arame se lança para trás em um salto perigoso e retorna em pé de onde partiu: o artista de circo resolve, através de uma figura artística, uma situação de desequilíbrio em que se colocou voluntariamente. Fazendo isso, ele se expõe ao risco (Goudard, 2009, p. 29, tradução nossa).

Ele amplia a ideia de risco no circo para além da ameaça física, defendendo-no como uma escolha de vida e uma postura artística. Para o autor, os artistas circenses tomam o risco de utilizar meios artísticos considerados marginais para se posicionarem em um contexto contemporâneo e defenderem sua capacidade de produzir conhecimento.

O risco está em todos os lugares desde o nosso primeiro suspiro até o último, e buscaremos provocá-lo ainda mais: suspendendo-nos pelo pé a doze metros, escolhendo a precariedade da vida de um artista, chegando ao circo de um ambiente não artístico, posicionando a memória do circo em um ambiente contemporâneo, para decidir defender uma tese⁷(Goudard, in: Klein et Hivernat, 2010, p. 272, tradução nossa) .

Vários outros artistas de circo contemporâneos definem sua prática a partir de uma relação com o risco e o perigo. Eis alguns exemplos:

Gosto da sensação de perigo e equilíbrio, e é por isso que eu coloco em cena situações perigosas com objetos às vezes perigosos, como garfos e espadas. Eu amo a adrenalina da cena e gosto de estar extremamente acordado para improvisar em perigo. O perigo também me interessa metaforicamente em uma tensão estética⁸ (Saglio, in: Klein e Hivernat, 2010, p. 564, tradução nossa).

⁷ Do original: “*Le risque est partout de notre premier souffle au dernier ensuite on va chercher davantage le provoquer: en se suspendent par le pied à douze mètres, en choisissant la précarité d’une vie d’artiste, en arrivent au cirque depuis un milieu non artistique, en positionnant la mémoire du cirque dans un environnement contemporain, de decident d’argumenter un thèse*”.

⁸ *J’aime la sensation de danger et d’équilibre, c’est pourquoi je mets en scène des situations périlleuses avec parfois des objets dangereux comme des fourches et des piques. j’aime l’adrénaline de la scène et j’aime être extrêmement éveillé pour improviser dans le danger. Le danger m’intéresse aussi de façon métaphorique dans une tension esthétique. je fais attention en même temps à trouver les limites de mon corps dans la répétition de tourne à la gestion de la fatigue plus longue termes.*

Brincar com medo, brincar com risco, colocar-se em perigo, desestabilizar (...) Essa tomada de risco é realmente inerente ao circo. Os artistas vivenciam isso noite após noite, mas o risco é uma escolha dos artistas. Colocamos em cena coisas que podem cair, caem, artistas que correm o risco de se machucar e temos controle até certo ponto⁹ (Cirque Eloize, in: Klein e Hivernat, 2010, p. 206, tradução nossa).

Risco é portanto uma palavra muito recorrente no discurso circense. Nesta pesquisa gostaria estabelecer um questionamento sobre a sensação de vertigem a partir da experiência circense do risco. Sem me limitar ao ponto de vista do espectador que se surpreende e aflige, buscarei privilegiar o discurso do “frio na barriga”, do corpo que se coloca em jogo.

Iniciei este projeto com o objetivo de traçar um caminho equivalente ao que tomei para realizar minha dissertação de mestrado *A transformação de corpos – experiências de circo e dança que remodelam os sentidos da normalidade*¹⁰. Este primeiro trabalho teve como objetivo estudar estratégias de transgressão de artistas que expunham seu corpo diferente em cena para perverter o estigma que lhes é frequentemente imposto.

Durante a pesquisa para minha dissertação de mestrado, me deparei com numerosos textos que discutem a diferença entre corpos ditos normais e corpos desviantes a partir de um ponto de vista filosófico e sociológico. Com isso pude desenvolver o arcabouço teórico necessário para traçar observações e conclusões diante das experiências que acompanhei. Assim, as artes circenses me ofereceram um ambiente propício para trabalhar estas questões por meio de práticas de observação.

O circo é uma disciplina rigorosa e normativa em relação ao corpo, marcada pela imagem de artistas extremamente hábeis, musculosos e jovens. Ao mesmo tempo, é também um lugar associado à diversidade, aos corpos que estão à margem da sociedade, aos que aderem a uma liberdade nômade capaz de transgredir nossos hábitos e formas de organização social. Envolve os corpos transformados ou em constante mutação, tatuados, exóticos, extremamente sexualizados ou animalizados, invertidos em relação às expectativas de habilidade, de gênero, cor ou tamanho. A história do circo foi marcada por mulheres barbadas, albinos anunciados como selenitas e seres de outros planetas, pessoas com nanismo ou gigantismo, gêmeos siameses, pessoas com deficiências físicas, pessoas fantasiadas com

⁹ *Jouer avec la peur, jouer avec le risque, se mettre en danger, déstabiliser (...) Cette prise de risque là est vraiment inhérente au cirque. Les artistes la vivent soir après soir, mais le risque est aussi dans le choix des artistes. on met en scène des choses qui risquent de tomber, des artistes qui risquent de se blesser et on a le contrôle jusqu'à un certain point.*

¹⁰ Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC/UFRJ), orientação de Alessandra Vannucci. Rio de Janeiro, 2015.

caudas de sereia ou outros elementos curiosos. Ela reuniu corpos com formas, tamanhos e cores consideradas exóticas, pois advinham de populações geograficamente distantes. O circo faz uma ode às curiosidades humanas que se aproximam dos seres fantásticos ou dos monstros, transgressores, poderosos, incontroláveis, grotescos. No circo clássico, a exibição do corpo não normativo servia para estabelecer os limites do que era considerado normal, afirmando uma ideologia que os estigmatizava e espetacularizava para assim, por dualidade e contraste, definir e propagar aquilo que seria a norma.

Os espetáculos de monstruosidades consistiam em conjuntos padronizados de técnicas, montagens visuais, estratégias e estilos de apresentação pautados na ignorância e curiosidade a respeito das disfunções do corpo alheio. O bizarro estava submetido a modos de apresentação canônicos que satisfaziam a uma função precisa: compor uma série de mecanismos psicológicos do fascínio, do impossível materializado. A cena construída era pequena e intimista, na qual se entrava por poucos minutos, o que autorizava apenas uma batida do olhar. A arquitetura simétrica e as roupas da moda enquadravam os artistas em narrativas burlescas que fantasiavam cada infortúnio, aguçando o interesse do público através de fantasmagorias principescas que ampliavam o corpo da pessoa pequenina, ou de matrimônios dos extremos; do homem que tem gigantismo e com a mulher que tem nanismo, do homem-esqueleto e a mulher mais dita a gorda do mundo. Seguindo os modos de exposição padronizados pelo *freakshow* os artistas aparentavam criar suas próprias regras de aparição, resistindo as categorias pelas quais o olhar comum reconhece o mundo. (Rende, 2015, p.20)

Ao mesmo tempo essa dinâmica abria possibilidades para essas pessoas, que seriam improváveis em outros âmbitos deste contexto histórico-social, dotando-lhes: por vezes de fama e de voz, por vezes de autonomia e independência financeira e, certamente, de uma possibilidade de criar laços entre si e ter a sensação de pertencimento a uma comunidade. Um fantasma, a diversidade dos corpos, rodeia o picadeiro – a ele dediquei a pesquisa de Mestrado.

Esta pesquisa de Doutorado tem sua origem em outro fantasma que assombra as artes circenses: para criar o efeito que o artista e pesquisador Philippe Goudard apelida de ‘uma estética do risco’¹¹, frequentemente os artistas se submetem a um risco físico real, o que abre uma discussão de ordem ética. Mas também outras: por que compartilhar a vertigem em cena? Os artistas que o fazem tem como objetivo apenas gerar vertigem no espectador ou também estão buscando essa sensação movidos por um desejo pessoal, uma espécie de “prazer” advindo dela? Estas questões serão o foco das discussões desenvolvidas neste trabalho.

¹¹ Ver “ Le cirque entre l'élan et la chute: Une esthétique du risque” de Philippe Goudard

Comecei buscando delimitar uma definição de vertigem para, a partir dela, desenvolver um pensamento. No entanto, deparei-me com um empecilho: tive grande dificuldade para encontrar outros pesquisadores e textos que conceitualizassem a vertigem de uma maneira capaz de referenciar esta discussão de modo enriquecedor. Como resultado, a melhor estratégia que pude encontrar foi transformar o gesto circense em método, defendendo a potência do circo em criar um conhecimento. Minha primeira constatação foi que a vertigem é uma sensação física produzida da necessidade de resolver um desafio arriscado que consideramos importante ou entusiasmante – acompanhada da falta de método ou de referência segura para solucionar este desafio. O entendimento de que há uma clara fragilidade em todos os métodos e caminhos que acreditamos estar ao nosso alcance para a resolução de um desafio gera vertigem. É exatamente isso que os artistas circenses sentem quando, em suas práticas, são surpresos pela insegurança ante o risco de uma queda potencialmente grave. E é exatamente isto que senti nesta escrita. Desbravar as linhas sem esquematizar ou adotar um modelo prévio permitiu que ela tomasse forma progressivamente.

Para tentar traduzir em palavras uma série de vertigens, foi necessário experimentar, narrar e analisar a prática do circo tomada em sua globalidade: a aprendizagem, o treinamento, a criação e escrita cênica; a interpretação e a exposição do corpo em cena; a produção de uma turnê; e o modo como os fazeres circenses alteram a organização de vida do artista. Uma vez que a experiência prática me permitiu aludir, sentir ou tangenciar o estado vertiginoso, presente em vários âmbitos do fazer circense, passei a enfrentar um segundo desafio: a tentativa de transposição da experiência física em palavras e imagens. Para tanto recorri a diferentes estratégias: da análise iconográfica no capítulo 1 ao relato de viagem no capítulo 2. O movimento constante entre a prática e a escrita foi o gesto que teceu este texto auto-etnográfico, acompanhado também por uma cuidadosa produção de imagens que documenta e enriquece o processo.

Para a realização desta pesquisa, o gesto circense foi tomado enquanto método principal, sendo considerado um instrumento irrevogável e autônomo para a construção de um saber. Este pressuposto é o núcleo embrionário deste projeto, sem o qual ele se descaracteriza. Ao longo do processo, convenci-me cada vez mais da característica das artes circenses de produzir ferramentas capazes de propor uma abordagem física a temas que merecem uma discussão filosófica – tais quais a diferença, a vertigem, o risco. O artista circense não irá discutir estes temas através de palavras, mas com atitudes, movimentos, desafios. As sensações geradas transformam seu corpo no território de um pensamento silencioso, constituído por questões e surpresas que se instalam sem o intermédio de

conceitos elaborados e de palavras bem escolhidas. Essas “sensações-questões” se exprimem num diálogo mudo de espanto e de assombro conjugado com a empatia física.

Em busca de uma definição de vertigem

Do latim *vertigo, inis*, a palavra vertigem deriva do verbo latino *vertĕre*¹². *Vertere* poderia ser traduzido no Português como *virar, derramar*. Girar e virar são conceitos similares, mas que operam em eixos diferentes: os bailarinos giram (em torno do seu próprio eixo vertical), já os acrobatas viram, se derramam (de cabeça para baixo, perdendo a verticalidade). O corpo humano é simétrico para girar, um eixo central divide o lado direito e esquerdo que, com suas proporções e pesos supostamente equivalentes, se revezam no giro. Quando o corpo vira, ele se inverte: a cabeça toma o lugar dos pés, as formas já não correspondem, a parte de cima do corpo não pesa o mesmo que a parte de baixo. O verbo derramar-se não é usualmente utilizado para designar o gesto do acrobata. Ele é, porém, apropriado, pois o acrobata se derrama ao abandonar seu eixo vertical, desmontando as referências espaciais que nos orientam habitualmente.

O gesto acrobático gera vertigem na medida em que, para que ele exista, o praticante necessita estar disposto a enfrentar a vulnerabilidade sofrida por quem abdica do próprio equilíbrio. Eis o foco recortado desta pesquisa: refletir sobre gestos acrobáticos capazes de alimentar um pensamento prático sobre a vertigem – principalmente quando realizados em situações extremas ou frágeis, que não permitem total controle por parte do acrobata.

O dicionário Michaelis da língua portuguesa define a vertigem com quatro significados diferentes:

- 1 Sensação de movimento giratório ou oscilatório do corpo ou do seu entorno, causada por um distúrbio do equilíbrio; tontura, vágado.
- 2 POR EXT Sensação de desmaio ou de desfalecimento.
- 3 Loucura momentânea; rápida alienação dos sentidos; desvario.
- 4 Desejo irresistível; tentação repentina. (VERTIGEM, 2024, In: Michaelis¹³)

Todos estes sentidos, aparentemente díspares, estão combinados para construir a trama do filme *Vertigo* de Alfred Hitchcock (1899-1980), lançado em 1958. Em *Vertigo*, que significa vertigem em inglês e em latim, o protagonista sofre de perigosas crises de acrofobia: uma espécie de pânico desencadeado pela altura, o que gera uma sensação de tontura e desfalecimento. Scottie, protagonista de *Vertigo*, é um policial aposentado por sofrer de

¹²<https://www.dicolatin.com/Latin/Lemme/0/VERTERE/index.html>. Acesso em: 12.10.2024.

¹³ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/vertigem>. Acesso em 18.12.24.

acrofobia, tontura devido às alturas. Essas crises o levaram a se retirar da vida profissional e se isolar da sociedade, mas uma paixão avassaladora faz com que ele voluntariamente se exponha novamente às alturas e ao risco de entrar em crise. O filme mostra ações arriscadas; uma paixão intensa; um momento de desvario e loucura com a internação em um hospital psiquiátrico; ações com possíveis consequências funestas e irremediáveis como a queda fatal; e as referências da realidade que mudam em continuação, desenvolvendo-se sob um território movediço.

No início do filme, Scottie é contratado por Gavin, um ex-colega, para seguir sua jovem esposa Madeleine, que estaria possuída pelo espírito de Carlotta, sua bisavó materna. Rapidamente o protagonista se apaixona por Madeleine, que de fato imita a sua bisavó, usando suas joias, estilo de roupas e cabelo, frequentando lugares que ela frequentava, e cometendo tentativas de suicídio como Carlota – que se matara de desespero após ter sido abandonada por seu amante. Scott logrou a salvá-la de um afogamento, mas, alguns dias depois, teve um ataque de vertigem ao perseguir Madeleine pelas escadas de uma torre, sem conseguir impedi-la de saltar. Após assistir à morte de sua amada, ele foi internado por um colapso nervoso. Quando finalmente deixa o hospital, Scottie retorna aos lugares que frequentava com Madeleine. Então ele conhece Judy, que se assemelha de modo inquietante à Madeleine. Uma noite, Judy coloca no pescoço uma joia que havia pertencido à bisavó de Madeleine. Reconhecendo o objeto, ele entende que foi vítima de uma trama cínica de Gavin, que, querendo se livrar de sua esposa legítima, fez um acordo com Judy, uma sócia, para interpretar a esposa suicida.

Scottie leva Judy à igreja onde Madeleine supostamente cometeu suicídio. Vencendo a vertigem, ele a arrasta até o alto da torre sineira para fazê-la confessar a armação da qual participou. Ela confessa que, quando chegou ao alto da torre, Gavin lançou a verdadeira Madeleine encobrendo seu assassinato com o finto suicídio que Scottie testemunhara. Gavin então pediu que Judy desaparecesse, comprando seu silêncio com a joia de Carlotta. Neste momento uma sombra aparece: uma freira emerge da escada, ela veio verificar o que estava acontecendo. Judy, amedrontada, faz um movimento em falso e involuntariamente se joga no vazio, gritando. Atordoado com o resultado sinistro pelo qual é parcialmente responsável, Scottie perscruta o espaço, imóvel, com os braços na horizontal, como se estivesse pronto para pular ele também.

A trama do filme *Vertigo* justifica as definições do dicionário Michaelis: a vertigem é, ao mesmo tempo, uma sensação de tontura, um risco de desfalecimento, um desejo irresistível, uma tentação repentina, uma paixão. No entanto, o termo também é usado em um sentido mais específico, enquanto sinônimo de agorafobia e diagnóstico do mal sofrido pelo protagonista, que se aposentou pois sofria do sintoma vertigem.

Vertigem, do ponto de vista médico, é

Um estado subjetivo em que o indivíduo sente dificuldade em se equilibrar e tem a sensação que os objetos giram à sua volta (vertigem extrínseca) ou que é ele próprio que gira em relação ao espaço. (vertigem intrínseca). (VERTIGEM, 2024, In: Infopédia dicionário de termos médicos)¹⁴

Diferentemente da tontura pura e simples, que está diretamente relacionada com distúrbios do sistema vestibular periférico, a vertigem não é um diagnóstico, é apenas a descrição de uma sensação. Em sua acepção mais comum consiste na sensação de movimento giratório ou oscilatório do corpo ou do seu entorno que, por extensão, pode designar uma sensação de desmaio ou de desfalecimento – uma rápida alienação dos sentidos. Ela é, portanto, um distúrbio de equilíbrio, uma resposta do corpo ao risco de uma queda.

No entanto, essa palavra utilizada para nomear uma experiência física subjetiva na qual perdem-se as referências no espaço, é também com frequência utilizada para descrever estados emocionais, tendo seu sentido frequentemente ampliado. Por isso esta palavra também pode designar uma “loucura momentânea”, um “desvario”, um “desejo irresistível” ou uma “tentação repentina” como enuncia o dicionário Michaelis (ver p. 8).

É esta última acepção que predomina no romance *A insustentável leveza do ser* (2008), publicado em 1984 pelo escritor tcheco Milan Kundera (1929-presente), que sugere uma relação de sedução com a vertigem, como se ela fosse um chamado, um vício, uma necessidade própria do ser humano.

O que é vertigem? Medo de cair? Mas porque temos vertigem num mirante cercado por uma balaustra sólida? Vertigem não é o medo de cair, é outra coisa. É a voz do vazio debaixo de nós, que nos atrai e nos envolve, é o desejo da queda do qual nos defendemos aterrorizados (Kundera, 2008, p. 32).

É sobretudo neste sentido que adotaremos esta palavra nesta pesquisa: tratando a vertigem – para além de uma tontura e/ou um desvario – como um desejo subterrâneo e tentador ao qual nosso instinto de autopreservação tem dificuldade em resistir. Essas sensações de ordem física, pois inscritas no corpo, se desdobram em uma dimensão existencial, ao colocarem o corpo – e com ele a própria existência – em questão. A vertigem é uma sensação que se inscreve no corpo ante um desconhecido, desencadeando um combinado de emoções extremas e imprevisíveis, por vezes simultâneas e aparentemente incompatíveis, como o medo e o entusiasmo, o receio e a sedução.

¹⁴Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/termos-medicos/vertigem>. Acesso em: 18.11.2024.

Uma experiência física, emocional, existencial

Segundo o filósofo e alpinista suíço François Gachoud, para pensar a vertigem será necessário abandonar uma visão dualista que separa o corpo do pensamento, pois a vertigem é uma sensação física que gera questionamentos de ordem existencial (2011). Ao lado de autores que rompem com a tradição cartesiana que separa o corpo do espírito, ele considera que o pensamento filosófico é um fazer, uma prática, que tem sua origem e motivação na sensação de vertigem, sempre relacionada à questão do “porquê”:

Mas é um porquê que nos lança à beira de um abismo. Perdemos o equilíbrio diante de respostas impossíveis. Não é apenas a razão que muda. Somos nós, é a nossa vida¹⁵ (Gachoud, 2011, p.11, tradução nossa).

Para explicar o “porquê” capaz de gerar vertigem, o autor usa como figura linguística as imagens físicas de “perda do equilíbrio, queda em um abismo”. A sensação de vertigem e a racionalização do pensamento filosófico constituíram, portanto, um mesmo caminho de indissociável duplo sentido: Gachoud aponta que sentir vertigem lhe induz o ato de pensar, e pensar o faz sentir ainda mais vertigem. O alpinismo lhe serve de entrada para explorar diversas vertigens de ordem filosófica: infinito, morte, interdependência, pertencimento...

Em seu livro *La Philosophie comme exercice du vertige*, ele organiza, separa e associa o pensamento de diferentes filósofos, diferentes tipos de vertigem que, segundo o autor, eles teriam afrontado em seus escritos. Ele defende que a vertigem seria o motor e a origem do pensamento filosófico. Segundo ele, foi a vertigem da possibilidade de conhecimento que motivou toda reflexão epistemológica. Assim, por exemplo, a vertigem da morte motivou o pensamento metafísico; a vertigem do outro, do afeto e do mal motiva as reflexões éticas; a vertigem da beleza e da possibilidade de comunicação seria o motor do pensamento estético. O autor considera que há diferentes tipos de vertigem: vertigem de existir, vertigem da dúvida, vertigem de viver, vertigem de amar, vertigem de desejo, de beleza, de liberdade. Mas também vertigem de mal, de angústia, de tempo, de morte. Para ele, o motor do pensamento filosófico é:

A vertigem que nos desperta e nos desafia quando tomamos consciência de existir e saber, de viver e desejar, de buscar a felicidade e amar, a vertigem que podemos experimentar diante do tempo, do mal, da angústia ou da morte, mas também nos espaços insondáveis da nossa dignidade, da nossa liberdade, nas explosões do nosso

¹⁵ *Mais c'est un pourquoi qui nous jette en bordure d'abîme. Nous perdons le pied devant d'impossibles réponses. ce n'est pas seulement la raison qui bascule. C'est nous même, c'est notre vie.*

poder criador, no limiar e no coração da fé, nos abismos, no incognoscível ou nas revelações indizíveis da beleza, não é esta pluralidade vertigem, em última análise, o sinal de nossa condição? Uma condição finita e contingente, com certeza, mas sempre inacabada, sempre aberta ao que a constitui no próprio âmago de sua situação corporificada: um chamado a viver, a desejar, a conhecer, a criar, a amar, a encontrar o outro e dar, à infinidade de possibilidades em uma busca sem fim¹⁶ (*ibid*, pg. 148, tradução nossa)

O autor acredita portanto que algumas práticas físicas que induzem a sensação de vertigem, como por exemplo a escalada, servem de porta de entrada para um pensamento filosófico. O caminho é de mão dupla e se retroalimenta: a sensação vertiginosa gera pensamento filosófico, e o pensamento vertiginoso gera uma sensação física, inscrita no corpo.

Ilustração 1 – Chloe Moglia



¹⁶ *Le vertige qui nous éveille et nous interpelle quand nous prenons conscience d'exister et de connaître, de vivre et de désirer, de chercher le bonheur et d'aimer, le vertige que nous pouvons éprouver face au temps, au mal, à l'angoisse ou à la mort, mais aussi dans les espaces insondables de notre dignité, de notre liberté, dans les élans de notre pouvoir créateur, au seuil comme au cœur de la foi, des abîmes, de l'inconnaissable ou des révélations indicibles de la beauté, ce vertige pluriel n'est-il finalement l'expérience signe de notre condition? Une condition finie et contingente certes, mais toujours inachevée, toujours ouverte sur ce qui la constitue au cœur même de sa situation incarnée: appel à vivre, à désirer, à connaître, à créer, à aimer, à rencontrer l'autre et à se donner, à l'infini des possibles dans un quête sans fin.*



Ilustração 2 – Chloé Moglia

As afirmações de Gachoud encontram eco no trabalho da trapezista francesa Chloé Moglia, 46 anos. Ela declara: “Associo a suspensão à questão”¹⁷, referindo-se a questões de ordem filosófica sobre a fragilidade do corpo no mundo. Ela defende a sua prática de suspender-se sem proteção em uma altura média de seis metros ou mais como sendo “uma estratégia para despertar a consciência de ser mortal e o sabor de estar vivo” (idem)¹⁸. Em seu ofício, ela entra em um estado de aparência meditativa no qual, com poucos movimentos, resiste pendurada por um único braço por longos minutos: a altura abrindo um abismo abaixo de seu corpo. Há um caráter vertiginoso da suspensão. Segundo Moglia, a vertigem é adquirida uma vez que abandonamos tudo aquilo que é supérfluo, como as figuras clássicas de trapézio. A suspensão se torna, então, uma situação fora do cotidiano, mas também a situação na qual nos sentimos verdadeiramente e inevitavelmente no mundo. Atinge-se uma espécie de verdade da vida, dificilmente acessível no dia a dia. Ela afirma: “a vida é uma surpresa vertiginosa da qual nos esquecemos com frequência” (idem). Assim como Gachoud, defende que a sensação física de vertigem é uma prática física de pensamento que induz uma interrogação sobre nossa presença no mundo.

¹⁷ Emissão do France Culture Chloé Moglia: [Jassocie la suspension à la question \(franceculture.fr\)](https://www.franceculture.fr/philosophie/jassocie-la-suspension-a-la-question) – France Culture *Philosopher dans les airs*. Episódio do programa *Ces jeunes qui inventent la culture de demain*, exibido em 24 de novembro de 2021. Acesso: 19.11.2023.

¹⁸ Ver [Chloé Moglia – ARTE en scene](https://www.arte.tv/en/programmes/chloe-moglia). Acesso: 16.11.2024.

A vertigem seria, portanto, a experiência do corpo sensível ante perguntas que seguem sem resposta e que, frequentemente, humanos e humanas não chegamos nem a formular, apenas a sentir. Perguntar-se “Por que buscamos vertigem?” equivaleria portanto a se questionar sobre a condição humana. Seria ambicioso pretender uma resposta, mas igualmente impossível evitar a pergunta.

Sentir vertigem equivaleria portanto a ser tomado sensorialmente pela complexidade da existência. A partir desta constatação, a presença do corpo se revelou necessária para a elaboração de um pensamento sobre a vertigem, impondo a complexa tarefa de converter em texto aquilo que é da ordem de práticas, inquietudes, arrepios, ou seja, componentes dela própria. Por isto, esta tese será construída a partir de diferentes tentativas e portas de entrada, sendo conduzida não só por palavras e conceitos como também por imagens e proposições cênicas.



Ilustração 3 – Praticante de escalada

Capítulo 1 – Uma partilha de referências

Corpos circenses em vertigem na literatura

No seu romance *Assim falou Zaratustra* (1998), publicado em 1883, o filósofo Friedrich Nietzsche narra a história de um funambulista que cai da corda bamba devido à imprudência de um terceiro. O incidente assusta o público que, tomado pelo pânico, escapa correndo. Funambulismo é o nome da disciplina circense na qual um equilibrista realiza grandes travessias em um cabo de aço instalado em alturas consideráveis, de pelo menos trinta metros. Ao se arriscar na realização de uma atividade inútil porém sonhadora, o funambulista do romance ilustra o que, para o filósofo, seria um *ubermensch* ou “super-homem”: aquele capaz de desafiar até mesmo a morte em troca de gerar em seu entorno uma centelha de transformação e inquietude. Zaratustra, personagem principal do romance, em admiração ao funambulista acidentado ao seu lado, promete enterrá-lo – por ter feito do perigo seu ofício.

Nietzsche cria uma alegoria para definir aqueles que aprenderam a amar a vertigem apesar de todos os seus riscos implícitos e de sua “inutilidade”. O super-homem nietzschiano não seria um herói de sucesso, que detém perfeita soberania sobre si, capaz de se enquadrar ao que a sociedade requer. Ele não é eficaz, adaptado e bem-sucedido como teríamos a tendência em imaginar. É, pelo contrário, criativo, desenquadrado, irreverente. Criativo para que possa ter meios de superar os seus limites, afinal “ir além” é o sentido latino de “super”. Desenquadrado porque estes limites não são os limites da performance – cuja superação é tão aplaudida pela nossa sociedade –, e sim os próprios limites deste aplauso.

Já irreverente, o funambulista Philippe Petit exemplifica bem. Preso por infração após instalar seu fio de arame e em seguida atravessá-lo entre as torres gêmeas do World Trade Center, em Nova York, em 1974. A prática deste artista, portanto, associa a irreverência da proeza circense com a irreverência de quem não aceita docilmente as regras da sociedade. Petit, no pequeno ensaio que escreveu sobre a prática do funambulismo, comentou:

Aquele que não quiser liderar uma luta feroz de esforços vãos, perigos profundos, armadilhas, aquele que não está pronto para oferecer em troca de se sentir vivo, esta pessoa não precisa se tornar um funambulista, acima de tudo ela não consegue¹⁹. (Petit, p.50, 1997)

¹⁹ Minha tradução do original em francês: *Celui qui ne veut pas mener une lutte acharnée d'efforts vains, dangers profonds, des pièges, celui qui n'est pas prêt à tout offrir pour se sentir vivre, celui la n'a pas besoin de devenir funambule, surtout il ne pourrait pas.*

Petit acredita que o funambulismo é uma prática para poucos – apenas aqueles motivados por uma forte inquietação pessoal são capazes de se dedicar a esta atividade inútil, ingrata, cheia de riscos, e, portanto, vertiginosa. Segundo ele, poucos seriam aqueles capazes de enxergar uma atração sedutora nesta prática assombrada pela ameaça de uma queda, um impacto horrível e funesto. Estas características que inspiraram Nietzsche na escrita de *Assim falou Zaratustra* também não passaram despercebidas pelo escritor e dramaturgo Jean Genet (1910-1986).

Apaixonado após ver uma performance do algeriano Abdallah Bentaga, em 1956, Genet dedica a este artista um ensaio escrito no formato de cartas – inicialmente intitulado *Lessons pour un circassien* e, posteriormente em 1957, publicado com o título *Le funambule*. Direcionando-se ao equilibrista, Genet declara não ter como objetivo ensiná-lo algo sobre o seu ofício. Seus conselhos seriam apenas para devolver ao artista, através de uma obra literária, o entusiasmo despertado por sua performance. Com estas cartas, Genet tinha a intenção de, mais que inspirar, “inflamar” o artista, compartilhando através de uma carta-poema o fascínio que seu ofício é capaz de exercer no espectador. Neste texto incendiário, o tema da abnegação, da morte e do risco é recorrente em trechos como:

A morte – a morte da qual estou falando – não é aquela que seguirá sua queda, mas aquela que antecede seu aparecimento no arame. É antes de escalar que você morre. Quem dança estará morto – determinado em todas as belezas, capaz de todas. Quando você aparece uma palidez – não, não estou falando de medo, mas do seu oposto, de uma audácia invencível – uma palidez o cobrirá. Apesar da maquiagem e do glitter, você ficará pálido, sua alma lívida. É então que sua precisão será perfeita. Nada mais te amarra ao chão, você pode dançar sem cair. Mas preste atenção para morrer antes de aparecer, e um homem morto dança no arame. (Genet, 1958, p.13, tradução nossa)²⁰

Genet insiste na ideia de morte pois considera que a dramaturgia das artes circenses implicam no “risco permanente de uma morte real” (Genet, 1958, p.14). Devido a essa característica cruel e impiedosa, ele defende que o circo seria “um dos únicos jogos cruéis que restam” (idem).

Eu acrescentaria, entretanto, que você deve correr o risco permanente de uma morte real. A

²⁰*La Mort – la Mort dont je te parle – n’est pas celle qui suivra ta chute, mais celle qui précède ton apparition sur le fil. C’est avant de l’escalader que tu meurs. Celui qui dansera sera mort – décidé à toutes les beautés, capable de toutes. Quand tu apparaîtras une pâleur – non, je ne parle pas de la peur, mais de son contraire, d’une audace invincible – une pâleur va te recouvrir. Malgré ton fard et tes paillettes tu seras blême, ton âme livide. C’est alors que ta précision sera parfaite. Plus rien ne te rattache au sol tu pourras danser sans tomber. Mais veille de mourir avant d’apparaître, et qu’un mort danse sur le fil.*

dramaturgia do Circo o exige. É, junto com a poesia, a guerra, as touradas, um dos únicos jogos cruéis que restam. (Genet, 1958, p.14, tradução nossa)²¹

Ao aproximar o circo da poesia, o escritor sugere, em suas observações sobre a tomada de risco e o ato de se colocar em vertigem, que eles não se limitam às artes circenses, estendem-se a toda forma de criação artística – assim como a toda forma de amor. O autor deixa transparecer seu amor na vida real por Abdallah, jovem ao qual Genet se dirige ao longo do texto. Quando se conheceram, Jean Genet tinha quarenta e seis anos e o então aprendiz de artes circenses apenas dezoito. Genet atirou-se na empreitada, surpreendente para os que o rodeavam, de transformar Abdallah em um grande equilibrista. Eles deixaram a França acompanhando vários circos que reuniam os melhores artistas da corda bamba. As aulas particulares para Abdallah foram pagas por Genet – que também o ajudou a desenvolver o número, escolher a música, desenhar os figurinos, enquanto continuava seu trabalho como dramaturgo. Quando Abdallah foi finalmente contratado por um circo italiano, alguns meses depois, durante uma turnê no Kuwait, ele caiu.

Sua carreira chegou então a um fim irremediável. Eles viveram juntos por mais alguns anos e depois se separaram em 1962. Em 1964, Abdallah foi encontrado morto em seu pequeno estúdio parisiense. Ele tinha 28 anos e havia cortado as veias depois de tomar uma overdose de *nembutal*, um medicamento para dormir cujo uso na França é, ainda hoje, autorizado apenas em animais – e que é conhecido por suas propriedades para realizar mortes assistidas. Genet conceberá a morte de seu ex-companheiro como uma responsabilidade e uma dor que o levou a abandonar a escrita de ficção e textos teatrais. Conta-se que, nos últimos dias de sua vida, ele falava apenas de Abdallah para os seus próximos.

A morte de Abdallah não foi decorrência direta do equilibrismo, no entanto, do modo como Genet reagiu a este acontecimento, é possível inferir que o autor acreditava que as mesmas inquietude e paixão que levaram o circense à prática do funambulismo, o levaram à sua morte. O autor quando escreveu suas cartas já presentia essa inadequação.

Você não está pronto para o nosso mundo e sua lógica. Você deve, portanto, aceitar esta miséria: viva a noite da ilusão de suas torres mortais. Durante o dia, você permanece com medo na porta do circo – não ousando entrar novamente em sua vida – muito firmemente retido pelos poderes do circo que são os poderes da morte. Nunca saia dessa enorme barriga de lona.²² (Genet, 1958, p. 35, tradução nossa)

²¹ *J'ajoute pourtant que tu dois risquer une mort physique définitive. La dramaturgie du Cirque l'exige. Il est, avec la poésie, la guerre, la corrida, un des seuls jeux cruels qui subsistent.*

²² *Vous n'êtes pas prêts pour notre monde et sa logique. Il vous faut donc accepter cette misère: vivre la nuit de l'illusion de vos tours mortels. Le jour vous restez craintifs à la porte du cirque – n'osant rentrer dans votre vie –*

E a dor de Genet vem carregada de uma espécie de remorso, uma relação de responsabilidade por ter alimentado, anos antes, esta paixão funesta – com uma apologia das artes circenses: em necessária desconexão com o cotidiano; marcada por uma poética e, ligeiramente, mística relação intrínseca com a morte. “É porque a realidade do Circo reside nesta metamorfose da poeira em pó de ouro”²³, diz Genet (Ibid., p.46). Para ser capaz de “transformar a poeira em pó de ouro”, o circense precisaria aceitar a miséria de viver sob medida para o circo e para os riscos inerentes a cada performance.

Talvez tenha sido de fato a paixão e a loucura que levaram Abdallah a seu fim trágico, mas talvez as misérias e frustrações profissionais. Em ambos casos, sua imagem o aproxima de um personagem de Franz Kafka (1883-1924) no seu conto *O artista da fome* (2007), publicado em 1924, junto a uma coletânea de textos que datam de 1922. Ali, Kafka narra um saudosista invicto que defende sua arte lamentando a perda de um mundo em que a capacidade de jejuar seja admirada e louvada. Capacidade que era considerada cada vez mais uma excentricidade, uma loucura, um desvario sem sentido. Ele, antes admirado por sua proeza de passar vários dias sem se alimentar, que lhe dotava o *status* de um artista célebre, se vê reduzido a uma curiosidade humana, exibida em uma pequena jaula. Mas ele não se deixa intimidar pelo descompasso entre sua paixão e a nova sensibilidade do público, que não aprecia mais suas proezas como antes. Colocado na antessala de uma lona de circo, como parte dos zoológicos nos quais o público passeia antes de que o espetáculo começa, ele continua seu ofício de jejuar. Apesar de reduzido a uma exibição de *freak show*, ele defende – até o extremo a sua arte –, já confundida com a loucura. Termina jejuando até a morte para se vingar de um mundo que não o contempla.

O caráter mórbido e delirante dessas trajetórias, tanto do personagem de Kafka quanto de Abdallah, ao mesmo tempo parceiro e personagem de Genet, é permeado por evidente condição de inadequação à sociedade. Anos antes do suicídio do seu amigo, nas cartas que lhe dedicou, Genet dizia que, apesar dos “poderes do picadeiro”, ao deixar a lona ele não era mais do que um inadequado. “Você não está pronto para o nosso mundo e sua lógica” (Genet, 1958, p. 35).

trop fermement retenus par les pouvoirs du cirque qui sont les pouvoirs de la mort. Ne quittez jamais ce ventre énorme de toile.

²³*C'est parce que la réalité du Cirque réside dans cette métamorphose de la poussière en poussière d'or.*

Franz Kafka construiu diferentes contos utilizando personagens circenses para elaborar pequenos ensaios sobre a condição humana e, em todos eles, o sentimento de inadequação também é uma marca intrínseca. Em *O trapezista* (2007), publicado em 1924 junto a uma coletânea de textos que datam desde 1922, o personagem principal vive, mora, se alimenta e dorme em suspenso no seu trapézio. Ele se recusa a descer e enfrentar uma normalidade cotidiana. Por isso, exigia do seu *manager*, o dono do circo, um lugar para se pendurar no trem ao longo dos momentos – para ele insuportáveis – em que o circo se deslocava de uma cidade a outra. Do alto do seu trapézio, não suportava a vida mundana, fazia esforços absurdos para rejeitá-la completamente.

O fatalismo e a inadequação marcaram a história do trapezista e do artista da fome (os dois personagens circenses de Kafka), do funambulista anônimo que Zarathustra encontra e apelida de "super-homem" (em Assim falou Zarathustra) e de Abdallah, artista circense transformado em personagem pelo amor do poeta Genet. Tal fatalismo advém do modo como estes personagens exprimiam suas inquietudes, sua vertigem de estar vivo. Para se tornarem capazes de se abstrair do mundo cotidiano, o colocavam em suspenso – sem perder a conexão com a concretude de seu corpo frágil. Eles se habituaram à vulnerabilidade – até o ponto de infelizmente sucumbirem a uma fatalidade.

Tais funambulistas abrem uma acepção de vertigem para além das quatro que foram tratadas pelo dicionário Michaelis: a vertigem como sensação de uma pessoa que se coloca em risco em vão, voluntariamente. Esta acepção é difícil de entender, pois implica em se colocar em risco inutilmente. Tal escolha pode ser considerada uma espécie de desvario, um abandono de si, da realidade, do cotidiano: o abandono como uma aceitação do risco de morte.

Um dos pontos mais obscuros do comportamento dos vivos

Para o sociólogo francês Roger Caillois (1913-1978) a vertigem seria:

Qualquer risco ou desafio que envolva, conscientemente, como provável sanção, a perda de uma base intelectual ou emocional, ou até mesmo a perda da existência pura e simplesmente. (2008, p. 101, tradução nossa)

O autor considera que práticas vertiginosas apresentam uma tendência destrutiva, pois elas são capazes de “aniquilar a realidade com uma soberana brusquidão” (ibid., p.68-69)

Presente em diversas atividades como “os ritos, as paixões, os atrativos do interesse ou da especulação, as êxtases do erotismo e das drogas” (idem). Caillois argumenta que a vertigem é capaz de “destruir por um instante a estabilidade da percepção e infringir a consciência lúcida uma espécie de pânico voluptuoso” (ibid., p.47).

A vertigem então possui uma característica aniquiladora, mas que ocupa um lugar essencial na prática e no pensamento deste antropólogo. Conhecida e apreciada desde cedo por um jovem Caillois que conta em diversos momentos seu gosto em se aventurar com desafios (como escalar a árvore mais alta), a vertigem ocupa um lugar essencial na sua teoria sobre os jogos. Procurada tanto no próprio corpo, quanto nas proezas da mente. Na nomenclatura proposta por Caillois, há quatro categorias: *agon* (jogos de competição); *alea* (jogos de azar e sorte); *mimicry* (jogos de imitação ou simulação); e *ilinx* (jogos de vertigem). *Ilinx* seria uma categoria de jogos cujo objetivo é induzir uma experiência ou um estado de mente desorientados. Como exemplo cita o spinning, a montanha russa, tomar um porre. Podemos acrescentar a estes a prática da acrobática.

Caillois considera cada uma das categorias como “atitudes”, estilos de conduta. Em vários jogos, estas categorias podem se misturar. É o caso das acrobacias: majoritariamente marcadas por uma atitude de vertigem, na qual se busca “provocar em si mesmo, por um rápido movimento de rotação ou queda, um movimento orgânico estado de confusão e desordem”. A prática acrobática também é permeada pela “simulação” ou “mimesis”, podendo também tomar aspectos de “competição”. É o caso, como comenta a autora Ariane Martinez, da contorção. Para justificar sua abordagem desta disciplina, em seu estudo sobre a história da contorção ocidental entre os séculos XIX e XXI, a autora faz referência às categorias de jogo tais quais definidas por Caillois. Ela defende:

A dimensão virtuosa é intrínseca a qualquer prática acrobática e suscita frequentemente gritos de surpresa nos espectadores. Embora possa ser incluída no contexto de jogos competitivos (GRS, voguing, etc.), a contorção será tratada como relacionada tanto ao jogo com máscara quanto ao jogo com vertigem.²⁴ (Martinez, 2021, p.17, tradução nossa)

Para Caillois as práticas de “vertigem” e “simulação” possuem especial afinidade, estando frequentemente relacionadas. Mas o autor não se referiu em momento algum especificamente às artes circenses, que necessariamente combinam estas duas atitudes. Ele se referiu com frequência aos rituais que envolvem situação de transe. Para Caillois, a vertigem

²⁴ *La dimension virtuose est intrinsèque à toute pratique acrobatique, et elle arrache souvent des cris de surprise aux spectateurs. Bien qu'on puisse l'insérer dans le cadre de jeux de compétition (GRS, voguing, etc.), la contorsion sera traitée comme relevant à la fois du jeu de masque et du jeu de vertige.*

possui grande afinidade com o estado de transe. Em um pensamento ousado sobre a gênese das civilizações, o autor concebeu a sociedade como tendo sido progressivamente arrancada das seduções do transe ritualístico – substituindo cada vez mais uma atitude de vertigem e mimesis por uma atitude de “azar” e sobretudo de “competição”.

Caillois considera que a busca por vertigem é “um dos pontos mais obscuros do comportamento dos vivos” (Caillois, op. cit., p. 101). Obscuro, pois ancestral? Porque impõe uma encruzilhada, uma bifurcação impiedosa dos possíveis, uma decisão feita em urgência? Quais seriam as consequências de uma decisão precipitada? Pois é um desafio da cautela no ponto onde a aceleração proíbe o retorno. Obscuro pois consiste em uma tomada de risco praticamente voluntária, porque apesar de todos receios, a escolhemos. Apesar dos riscos, a volúpia dessa “embriaguez de um abraço desproporcional da realidade” (idem, p. 101) que chamamos de vertigem, nos seduz.

Para Caillois, “algo está faltando no homem que nunca se sentiu desorientado” (ibid., p. 102), pois o sentimento de vertigem seria “um requisito fundamental, metafísico no sentido estrito do termo” (idem). A sensação de vertigem transforma a prática de acrobacias na mais metafísica das danças. Ela pode facilmente se enquadrar naquilo que o antropólogo Richard Schechner, que também elaborou uma teoria sobre os jogos, definiu enquanto ‘jogo obscuro’. Um jogo que ‘envolve tantos riscos que podemos nos perguntar o porquê de as pessoas entrarem neles’ (Schechner, 2012, p.122). Para o antropólogo, este tipo de jogo é “capaz de inserir o sujeito no que compõem uma disputa de vida-ou-morte” (idem) e, por isso, instaura um corpo vertiginoso e irreverente nos seus praticantes – na medida em que são atividades “prazerosas, provocativas, aterrorizantes capazes de estabelecer ordens sociais e hierarquias autônomas, de explorar e extrapolar os limites do poder”. (idem)

Para corroborar com esta análise, podemos citar os gestos e atitudes do já comentado funambulista Philippe Petit, repetindo a citação escolhida como epígrafe para abrir esta pesquisa

Para mim, parece tão simples que a vida deve ser vivida no limite. Alimentar sua rebelião, recusar-se a obedecer às regras, recusar seu próprio sucesso, recusar-se a se repetir, ver todos os dias, todos os anos, todas as ideias como um verdadeiro desafio. Assim, viveremos nossa vida na corda bamba (Petit, in Marsh, documentário *Man on wire* 2008, tradução nossa)²⁵

²⁵ To me it seems so simple that life should be lived on the edge. Feed your rebellion, refuse to obey the rules, refuse your own success, refuse to repeat yourself, see every day, every year, every idea as a true challenge. Thus, we will live our life on a tightrope. Disponível no [Link](#). Acesso 15.11.2024.



Ilustração 4 – Philippe Petit

Evidentemente, a sensação de vertigem não é monopólio das artes circenses. Presentes em variadas práticas esportivas, performáticas, em jogos, rituais e tradições de diferentes culturas, eles tem a capacidade de induzir – na pessoa que pratica e/ou na pessoa que observa – um estado liminar. Para seguir partilhando imagens e referências que habitam a experiência circense que será aprofundada nos próximos capítulos, ousarei não me deter a textos, imagens e referências que respeitam contornos do circo enquanto disciplina, pois não me interessa cristalizar esses contornos – por mais nômades e híbridos que sejam.

Nossos corpos e movimentos são alusivos e imbuídos de imaginário, não se limitam a si mesmos. E a experiência dos corpos está inscrita em ambientes sociais atravessados por

diferentes campos: um circense pode se entregar ao mesmo tempo a outras práticas vertiginosas das mais diversas ordens – como diferentes esportes radicais; a realização de selfies arriscados na beira de penhascos; e/ou diversos rituais de ordem espiritual ou religiosa que induzem um estado de transe a partir da repetição de movimentos vertiginosos combinados com músicas e rituais (como a umbanda, o giro dos dervixes²⁶, por exemplo). Outra fonte de vertigem é também a hiperestimulação e a busca por adrenalina – que pode ser realizada com videogames, uso de drogas, atrações como montanhas-russas, e diferentes jogos de vertigem.

Por isso, não haverá, por um lado, uma preocupação com fronteiras disciplinares, tampouco, por outro lado, uma pretensão de exaurimento ou listagem de diferentes tipos de práticas e experiências de vertigem possíveis. As fronteiras entre práticas aparentemente desconexas serão atravessadas com liberdade, mas sempre com o intuito de construir uma partilha de referências e imagens que servirão para conectar-se com a experiência circense que será aprofundada nos próximos capítulos.

No entanto, evitarei me aprofundar sobre práticas vertiginosas de ordem ritualística ou recreativa que geram um abandono do corpo, entregue a um estado de transe, de delírio e/ou de contato com outras dimensões. Isto porque, no circo, a presença do risco como fator desencadeador da sensação de vertigem obriga um certo controle, uma proeza para poder se salvar. Por mais que alguns circenses descrevam sua experiência como detentora de uma dimensão de transe ou de uma ordem mística, estas palavras são utilizadas para descrever uma experiência de catarse íntima, havendo uma diferença marcante com uso destes termos na antropologia para se referir a situações ritualísticas. Por exemplo Philippe Petit considera que:

Ser um equilibrista não é um trabalho, é um estilo de vida. Uma travessia em um fio é uma metáfora para a vida: há um começo, um fim, uma progressão, e se você der um passo para o lado, você morre. O equilibrista conecta coisas destinadas a serem distantes, é sua dimensão mística. ²⁷ (Petit, in: Tranchant, Le Figaro, 2008, tradução nossa)

A prática de Petit é uma escolha total, um estilo de vida. Em seu ensaio sobre o

²⁶ No Islã, uma prática de vertigem e transe que podemos citar é o giro contínuo dos dervixes. Estes muçulmanos ascetas do segmento sufista do islã realizam o gesto repetitivo de girar em torno do próprio eixo com a ideia de que desconectar a cabeça e os pés através do movimento hipnótico. Este gesto, realizado em condições ideais, permitiria atingir o estado de transe, o êxtase, a dissolução do ego e a ressonância espiritual. Ao dissolver suas referências habituais através de um movimento giratório contínuo, o corpo ganha a potência de transformar seu estado, encontrar outras conexões, abrir-se a uma nova sensorialidade.

²⁷ *Être funambule, ce n'est pas un métier, c'est une manière de vivre. Une traversée sur un fil est une métaphore de la vie : il y a un début, une fin, une progression, et si l'on fait un pas à côté, on meurt. Le funambule relie les choses vouées à être éloignées, c'est sa dimension mystique.*

funambulismo, ele busca compartilhar a sua sensação de transe, mas adverte o leitor que a vertigem não é passível de ser totalmente compartilhada e que o funambulista é detentor de um segredo: ante “a iminência da morte ou as promessas de alegrias, no meio do cabo ele (o funambulista) não deixa aparecer nada daquilo que ele conhece”²⁸ (1997, p. 50). O artista vê um caráter revelador no seu fazer, acreditando que quem experimenta a vertigem que ele sente chega a conhecer algo a mais através desta experiência: tornando-se detentor de uma espécie de segredo que não é passível de ser completamente compartilhado com quem apenas observa o corpo em vertigem.

No entanto, observar um corpo em vertigem tem um efeito contagioso que se transmite através da empatia física. A simples representação de corpos em posições vertiginosas exerce sob o nosso corpo e o nosso imaginário um efeito impressionante, fazendo alusão àquilo que Petit descreve como uma dimensão mística: uma espécie de estado de transe, no qual a divisão entre a vida terrena e o paraíso se dissolve.

Talvez seja por isso que a representação de corpos em vertigem está presente em diversas mitologias, religiões e divagações sobre um suposto mundo extraterreno. Os personagens que habitam espaços entre o céu e a terra, entre a vida e a morte, frequentemente se encontram em posições acrobáticas, inquietantes, que transmitem a vertigem sofrida por um corpo em situação de transformação.

Em sua tese sobre o simbolismo da acrobacia antiga, o arqueólogo Wilmar Deonna (1954) observa que a maior parte das imagens representando acrobatas em documentos figurativos da Grécia, Magna Grécia, Etrúria e Egito vêm de locais funerários. O autor considera que os antigos a relacionavam com a ideia de morte, pois ao flertar com o perigo extremo, o acrobata nos lembra, com delicadeza, que morreremos um dia. Ao mesmo tempo ele traz, porém, uma sensação de imortalidade pois o acrobata desafia a morte e é capaz de derrotá-la – continuando vivo graças a sua destreza. Quanto maior a exposição ao risco, ou seja, quanto mais a ação audaciosa aproxima o acrobata da morte, maior é o gosto da vitória, e a sensação de estar vivo.

Deonna defende que, na antiguidade clássica, as práticas acrobáticas eram frequentemente presentes em diferentes contextos e cerimônias (das festas e banquetes aos rituais funerários) e que sua prática era de ordem ritualística.

²⁸ *Nouvelles de mort ou promesses de joies, au milieu du cable il ne laisse rien paraître de ce qu'il sait.*



Ilustração 5 – Vaso funerário de Siracusa, séc.VI ac.

Nos tempos antigos as acrobacias estavam presentes em banquetes e jogos fúnebres. Gozo da vida e incerteza do destino, da morte sempre próxima, essa eterna associação está constantemente presente. (...) diversões simples, desejo de tirar pleno proveito da vida tão efêmera? Mas também consciência da incerteza da vida, do destino²⁹ (Deonna, 1954, p. 119, tradução nossa)

Deonna acredita que, além de serem retratadas em vasos funerários, as acrobacias eram também realizadas em rituais fúnebres, assim como cantos, oferendas e cortejo. Para o autor, o acrobata era tomado como o único guia terreno capaz de acompanhar o falecido no momento suspenso em que não se está mais no mundo dos vivos, mas ainda não se adentrou no mundo dos mortos.

Um vaso de Siracusa (séc.VI ac) retrata um ator e uma acrobata, ambos em plena recitação, apresentando-se a Dionisius. Esta cerâmica ornamentada foi uma urna funerária – e o artesão provavelmente ilustrou nela a trajetória que se esperava para a pessoa cujos restos

²⁹ *Nell'antichità l'acrobazia era presente nei banchetti e nei giochi funebri. Godimento della vita e incertezza della sorte, della morte sempre vicina, questa eterna associazione è presente costantemente. (...) semplici divertimenti, desiderio di trarre il massimo vantaggio dalla vita tanto effimera? Ma anche ricordo dell'incertezza della vita".*

mortais este objeto veio a abrigar.

A península itálica não é o único lugar no qual foram encontrados diversos vestígios arqueológicos ao longo dos séculos que relacionam a prática acrobática com os ritos funerários. Na China antiga, um objeto particular foi progressivamente substituindo os sacrifícios rituais que eram utilizados para festejar e ajudar o corpo defunto na sua travessia para outra dimensão. Os *Mingqi* (em chinês: 冥器 ou 明器, *míngqì*), às vezes chamados de "objetos espirituais" ou "vasos para fantasmas", são bens funerários que incluíam utensílios diários, instrumentos musicais, armas, armaduras e objetos íntimos (como o boné, a lata e a esteira de bambu do falecido).

No Museu Nacional das Artes Asiáticas em Paris, seis *Mingqi* datados da dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.) retratam dançarinos acrobatas modelados em terracota. Segundo o pesquisador das artes do circo Pascal Jacob, estas figuras tinham como símbolo acompanhar o defunto no além para permitir que ele continuasse a aproveitar divertimentos da vida terrena (p.103). Jacob comenta que estes objetos substituíram os sacrifícios que anteriormente eram executados em homenagem funerária. Diferentes relatos e descobertas arqueológicas apontam uma antiga prática de realizar homenagens funerárias com danças, músicas e números de circo, e sacrifícios. Na tumba de *Yi de Zeng* (433 a.C.) em *Lei Gudum* (*Suizhou*) na China, foram encontrados os restos de vinte e uma jovens entre 13 e 26 anos sacrificadas na companhia de instrumentos musicais, tendo sido apelidadas pelos arqueólogos de “o salão de música”. Meio milênio mais tarde, os sacrifícios humanos foram substituídos por estátuas funerárias depositadas sobre as tumbas, fazendo eco às festas realizadas anteriormente, apontando para a valorização da vida humana e para o abandono de sacrifícios.



Ilustrações 6, 7 e 8 – objetos funerários chineses

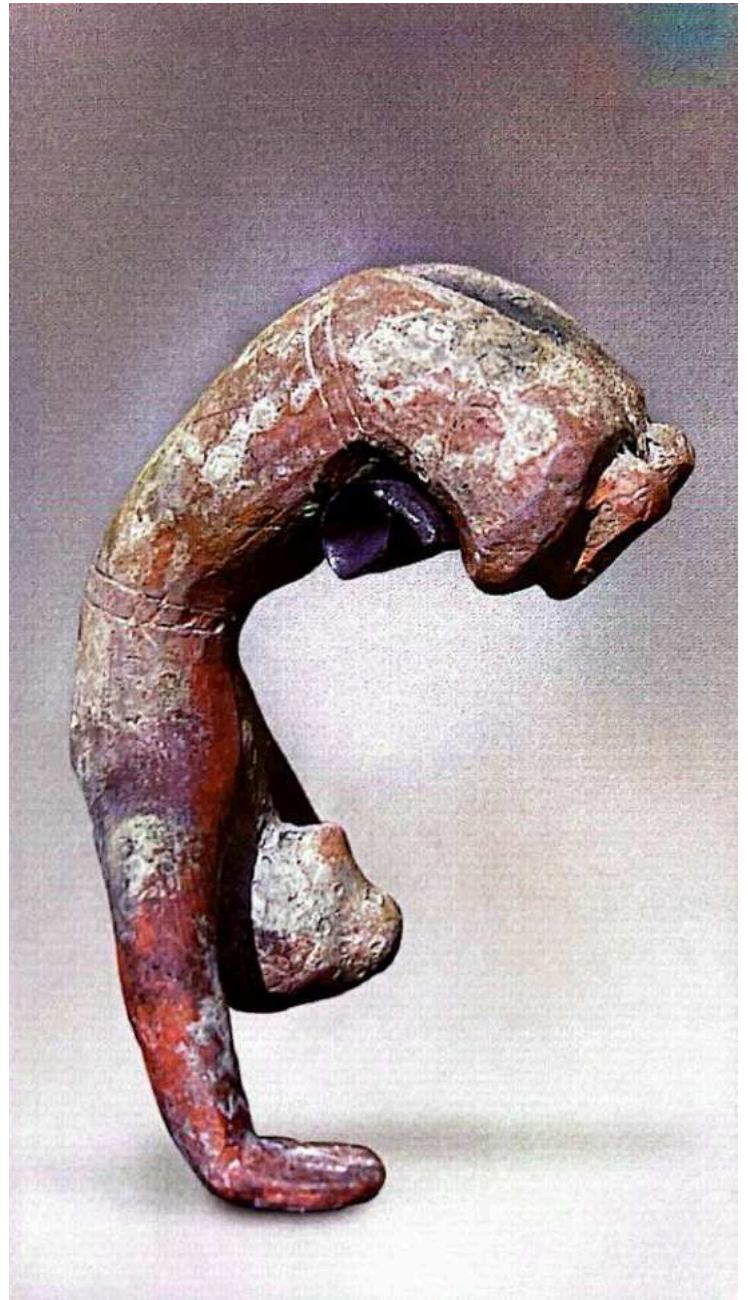




Ilustração 9 – *La caduta degli angeli ribelli*, Andrea Comodi, c. 1612-1614.

A relação de movimentos acrobáticos com o mundo extraterreno não se limita à antiguidade. Como vimos anteriormente, na história das artes, os anjos são frequentemente retratados com posturas aéreas – eles que, acrobatas por excelência, são capazes de voar.

Um exemplo é a obra *La caduta degli angeli ribelli*, realizada por volta de 1612-1614 pelo pintor italiano Andrea Comodi (1560-1638). Cerca de um século depois, por volta de 1725-1735, o mesmo motivo foi abordado em uma elaborada peça. Anteriormente atribuída ao escultor italiano Agostino Fasolato (1714-1787), hoje acredita-se ter sido feita pelo escultor italiano Francesco Bertos (c. 1706-1739). Ambas obras nos fazem facilmente pensar nas pirâmides humanas do circo e os *castellers* da Catalunha³⁰.

³⁰ Prática cultural grupal vertiginosa praticada na Catalunha, no sul da Europa, que consiste em fazer construções humanas que se assemelham a castelos (em catalão, *castells*). *Castellers* é o nome dado aos seus executantes e, embora não haja uma tradução para português desta palavra, ela significa "aqueles que fazem castelos humanos". Os *castells* podem chegar a ter vários andares e diferentes configurações. As técnicas de *castell* são utilizadas também no circo, em uma disciplina que se chama pirâmides humanas.

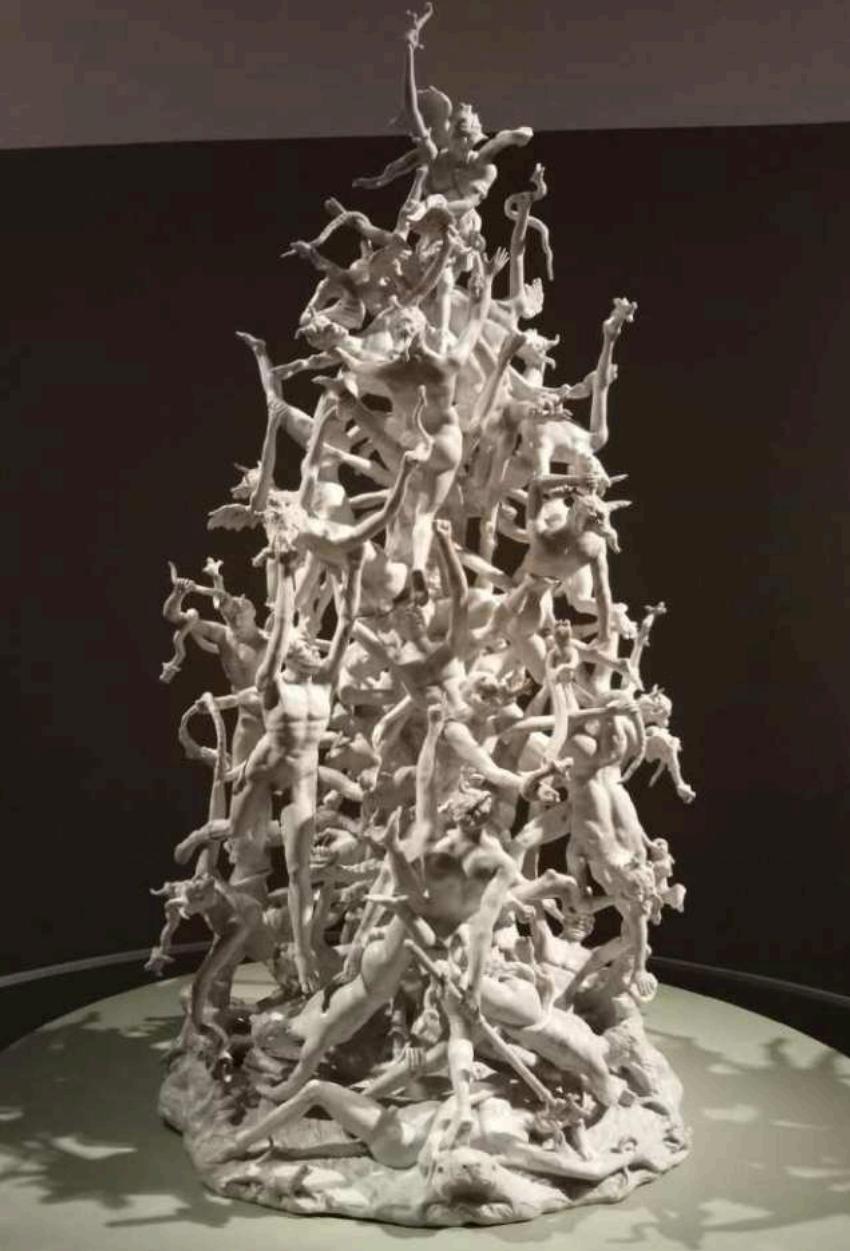


Ilustração 10 – *La caduta degli angeli ribelli*, Francesco Bertos, c. 1725-1735.



Figura 11 – Recorde de altura em pirâmide de *Castellets*, 1994 em Barcelona (Catalunha/Espanha).



Ilustração 12 – *O Inferno*, mestre português desconhecido c. 1510-1520.

Os anjos não são os únicos a serem retratados em posturas vertiginosas. Anjos, demônios e também os próprios humanos são retratados em posturas semelhantes quando perdidos entre as dimensões da vida e da morte. Os mortos, condenados ao inferno, assumem posições reviradas e contorcidas no desespero de resistir a sua punição – ou sendo condenados ao delírio e à desorientação física como forma de castigo.

Algumas dessas posturas podem até mesmo serem colocadas em relação com figuras nomeadas e classificadas pelas artes circenses. Um exemplo podemos observar na tela *O inferno*, proveniente de um convento próximo a Lisboa, realizada por um mestre português desconhecido. No canto superior esquerdo da tela, três personagens pendurados em punição encontram-se com o corpo invertido, sustentando todo seu peso pelos joelhos flexionados. É a mesma posição que um artista de circo se encontra quando ele realiza um *jarre*³¹ no seu trapézio.

³¹ Figura de trapézio no qual o acrobata está suspenso de cabeça para baixo, suspenso por um ou ambos joelhos dobrado sobre a barra.



Ilustração 13 – *La sculpture moderne, l'atelier de Rodin* (A escultura moderna, o atelier de Rodin), Charge de Louis Morin, 1900.

Também Auguste Rodin (1840-1917) se apropriou de corpos em posições acrobáticas para realizar sua porta do inferno, encomendada em 1880, iniciada neste mesmo ano e finalizada em 1917. A obra, cujo tema foi inspirado na Divina Commedia de Dante Alighieri (1265-1321), traz cento e oitenta figuras, fundidas em bronze com dimensões que variam de quinze centímetros a mais de um metro. A maioria destas figuras se apresentam em posturas invertidas, contorcidas, inusitadas, acrobáticas. Por isso foram alvo de uma charge realizada por Louis Morin, que satiriza a escolha do artista questionando se tais posturas grotescas seriam merecedoras de serem retratadas. Como é característico das acrobacias, essas posições, quando descontextualizadas, são frequentemente vulgares e grosseiras, por vezes até mesmo obscenas.

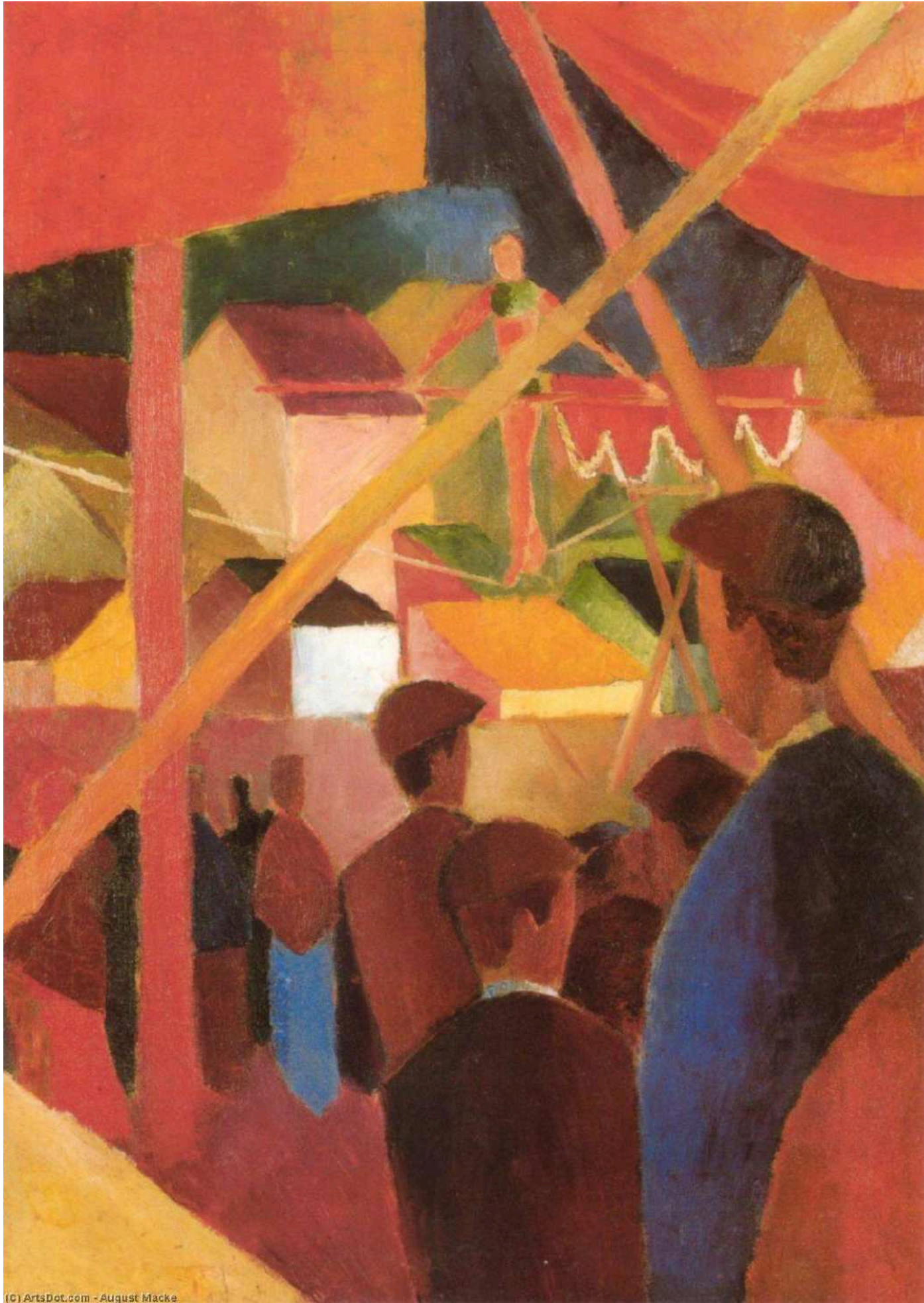
Uma vez que foram tomando forma, em finais do século XVIII, as jovens artes circenses herdaram em algumas de suas disciplinas uma ancestral busca por movimentos e

posições inquietantes. O corpo acrobático circense é, portanto, herdeiro de uma simbologia funerária e de elucubrações sobre o corpo no céu, no inferno, no mundo do além. Ele flerta com os limites das situações que conhecemos e com a consciência de que morreremos um dia. Estas características, por vezes despercebidas pelo público de um cabaré circense ou de um espetáculo de entretenimento permeado de proezas acrobáticas, não passaram despercebidas por diversos escritores, filósofos, romancistas, desenhistas e artistas plásticos que se inspiraram no circo para realizar suas obras.

Corpos circenses em vertigem nas artes plásticas

A partir do século XIX novas figuras começaram a ser retratadas em posições vertiginosas, além de anjos e condenados: os artistas circenses. Diferentes artistas, no final do século XIX e ao longo do século XX, escolheram utilizar protagonistas circenses para tecer atravessamentos em um (des)equilíbrio precário: entre a vida e a morte, entre a aceitação e o exílio, entre anonimato e conquista de um lugar, entre banalidade e mitologia, entre razão e loucura, entre os diferentes campos de força e poder que ordenam os corpos sociais. Georges Seurat (1859-1891), Auguste Macke (1887-1914), Toulouse-Lautrec (1864-1901), Paul Klee (1879-1940), Fernand Léger (1881-1955), Georges Rouault (1871-1958), Kees van Dongen (1877-1968), Pablo Picasso (1881-1973), Max Beckmann (1884-1900), Marc Chagall (1887-1985) et Camille Hilaire (1916-2004) são apenas alguns exemplos.

Le Funambule, por exemplo, é uma pintura com a qual o pintor expressionista alemão Auguste Macke (1887-1914) traduz o fôlego suspenso dos observadores que presenciam a travessia de uma funambulista. A atmosfera é ao mesmo tempo descontraída, com suas cores alegres, e cheia de tensão. É imprescindível que o passo, pego no ato, se realize de maneira impecável, para que o artista não caia sobre seu público, disposto ao redor e abaixo. Esta pintura foi fortemente influenciada pelo romance já comentado *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche (1998), publicado alguns anos antes em 1883. O retrato foi realizado em 1914, mesmo ano em que o pintor morreu combatendo na primeira guerra mundial, aos 26 anos de idade.



(C) ArtsDot.com - August Macke

Ilustração 14 – *Le funambule*, Auguste Macke, 1914.



Ilustração 15 – *Cirque*, Camille Hilaire, 1974.

Meio século mais tarde, Camille Hilaire aborda o mesmo motivo. Utilizando um traço elíptico e vivo, o artista francês também retrata a temporalidade suspensa do caminhar de um funambalista, expressando a fragilidade de cada passo. As cores são mais frias, o público não é mais visível e o ambiente urbano é substituído pela sensação da lona de circo, ou de uma majestosa cúpula. O equilíbrio também é mais complexo: em vez de um funambalista, três equilibristas desfilam com equipamentos que lhes permitem ampliar suas proezas. Vê-se uma bicicleta e um trapézio em contrapeso em clara relação de interdependência: se uma delas se desequilibra, caem todas as três.



Ilustração 16 – *Au cirque Fernando*, Henri de Toulouse-Lautrec, 1888.

O pintor francês Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) havia retratado, antes de Macke e Hilaire, diversas cenas circenses que, em vez da concentração do equilíbrio frágil, são marcadas pelo movimento e a euforia. Na obra intitulada *Au cirque Fernando*, de 1888, o pintor registra um domador de animais que controla um cavalo a galope, sob o qual uma bailarina está sentada de lado, em público. O espaço do picadeiro, as emoções e o rosto dos personagens em cena são bem delimitados e expressivos no retrato de Lautrec. O público é anônimo, distante, com o rosto escondido sob um chapéu ou a cabeça fora de quadro. Há uma circularidade na imagem sugerida pelo contexto do picadeiro, rodeado por arquibancadas circulares, e o movimento que imaginamos para o cavalo. Pela posição dos corpos, podemos supor que, se a trajetória que o cavalo desenha em cena não fosse circular, a bailarina cairia. O fugaz olhar trocado entre o adestrador e a acrobata é obstinado e pode parecer desafiador. O adestrador, em uma postura fixa e monumental, comanda a cena e impõe ao cavalo – e, principalmente, à bailarina que cavalga – um galope energético, gerando para ela uma situação inclinada e instável.

Este mesmo motivo foi retomado em 1940 pelo pintor suíço-alemão Paul Klee (1879-1940): uma mulher executa acrobacias equestres custodiadas por um adestrador. A

relação entre os corpos representados é similar à que foi retratada por Lautrec: a figura masculina mantém, nas duas imagens, uma postura ereta e estável. Ela ocupa o centro em primeiro plano, e uma figura feminina se situa mais ao fundo, em ambos casos à esquerda deste homem, com o corpo inclinado em uma posição que sugere movimento e instabilidade. Assim como na pintura de Lautrec, sentimos um grande contraste entre a postura estável e confortável do homem com o movimento oblíquo, inclinado e audacioso da mulher e do cavalo em segundo plano. Mas, na interpretação de Klee o que vemos em primeiro plano é bem diferente. Em vez da euforia, das emoções detalhadas nos rostos e na expressão corporal, Klee nos apresenta a precariedade da itinerância enquanto aspecto mais marcável.

Anônimos e nômades, tanto os traços de seus rostos, quanto o espaço que rodeia as figuras retratadas são indefinidos: não conseguimos distinguir o espaço do picadeiro, que é apenas sugerido com sombras e linhas. Também temos poucas informações sobre os

sentimentos que poderiam expressar com sua corporalidade, já que os traços são reduzidos ao essencial.



Ilustração 17 – *Cirque Itinerante*, Paul Klee, 1940.

Outro artista plástico que retratou cenas de acrobacia equestre foi o pintor judeu russo, naturalizado francês, Marc Chagall (1887-1985). Nas suas telas, todos os personagens habitam um universo mágico no qual não há contraste nem hierarquia entre o domador e a acrobata, o homem e a mulher, o humano e o animal, os artistas e a plateia, todos são imbuídos de uma mesma capacidade flutuante.



Ilustração 18
– *Grand
Cirque*, Marc
Chagall,
1884.
Óleo sobre
tela – 130 x
97 cm.
Musée
National
Marc
Chagall, Nice
(França).

Em suas pinturas, as leis da gravidade não se aplicam. A liberdade dos traços, que não respeitam regras acadêmicas de proporção e de profundidade, aumentam o onirismo. Os personagens estão dispersos no cenário de um sonho: um picadeiro que se transforma em vilarejo englobando suas casas, um vilarejo que se transforma em uma festa perdida no tempo... as figuras retratadas voam em espaços oníricos, bucólicos e, por vezes, festivos.



Ilustração 19 – *Le Cirque*, Marc Chagall, 1922-1944. Óleo sobre tela.



Ilustração 20 – *Le Cheval de Cirque*, Marc Chagall, 1964.



Ilustração 21 – *Le grand Cirque*, Marc Chagall, 1967.

Em sua tela *Grande cirque bleu*, o artista substituiu o cavalo por uma bicicleta. Ele retrata um número de acrobacia sobre rodas, na qual três pessoas fazem uma pirâmide humana em movimento, com um volante que se equilibra na cabeça do segundo portador, fazendo uma figura de alto nível, uma parada de cabeças. Esta cena, que se passa em um picadeiro lotado de um público concentradíssimo, retrata um circo clássico com uma estética moderna – não há animais na elaboração dos números.

Ilustração 22 – *Grand cirque bleu*, Marc Chagall, 1984.



Pablo Picasso (1881-1973) também ilustrou a cena de acrobacias equestres. Considero aqui um croqui feito em 1905. Picasso não retrata nenhum adestrador dominando a situação, no entanto, as personagens femininas tampouco são as protagonistas desta imagem: o destaque está no cavalo. O animal, sereno, caminha com dignidade. Ele tem rosto, busto e patas dianteiras detalhadas. Duas acrobatas, etéreas e leves, dançam sobre ele em uma impossível posição que combina o equilíbrio em um pé só e uma torção do busto – que se abre lateralmente, dando face para o observador, enquanto o seu quadril, que resta de perfil, volta-se para a direção onde o cavalo está andando. Seus braços estão erguidos e abertos, em uma mistura de abraço e festejo. Nesta imagem não há a sensação de desequilíbrio das anteriores. As acrobatas parecem voar, com os cabelos ao vento, ligeiramente arqueadas, equilibradas apoiando-se no lombo do cavalo com a ponta de um só pé, sem que esta proeza gere instabilidade ou movimentos compensatórios no resto de seus membros.



Ilustração 23 – *Al Circ*, Pablo Picasso, 1906.

Além destes esboços de acrobacias equestres, Pablo Picasso também realizou diversos estudos sobre o corpo em posição acrobática, a partir do ano de 1906. Em 1929, ele finalmente inicia uma série de pinturas e retratos de acrobatas que colocam em relevo a plasticidade do corpo humano.



Ilustração 24 – *Acrobates, cavell*
Pablo Picasso, 1905.



Ilustração 25 – *Marie i Lucienne*
Pablo Picasso, 1901. Grafite sobre papel.
Museu Picasso de Barcelona (Espanha)

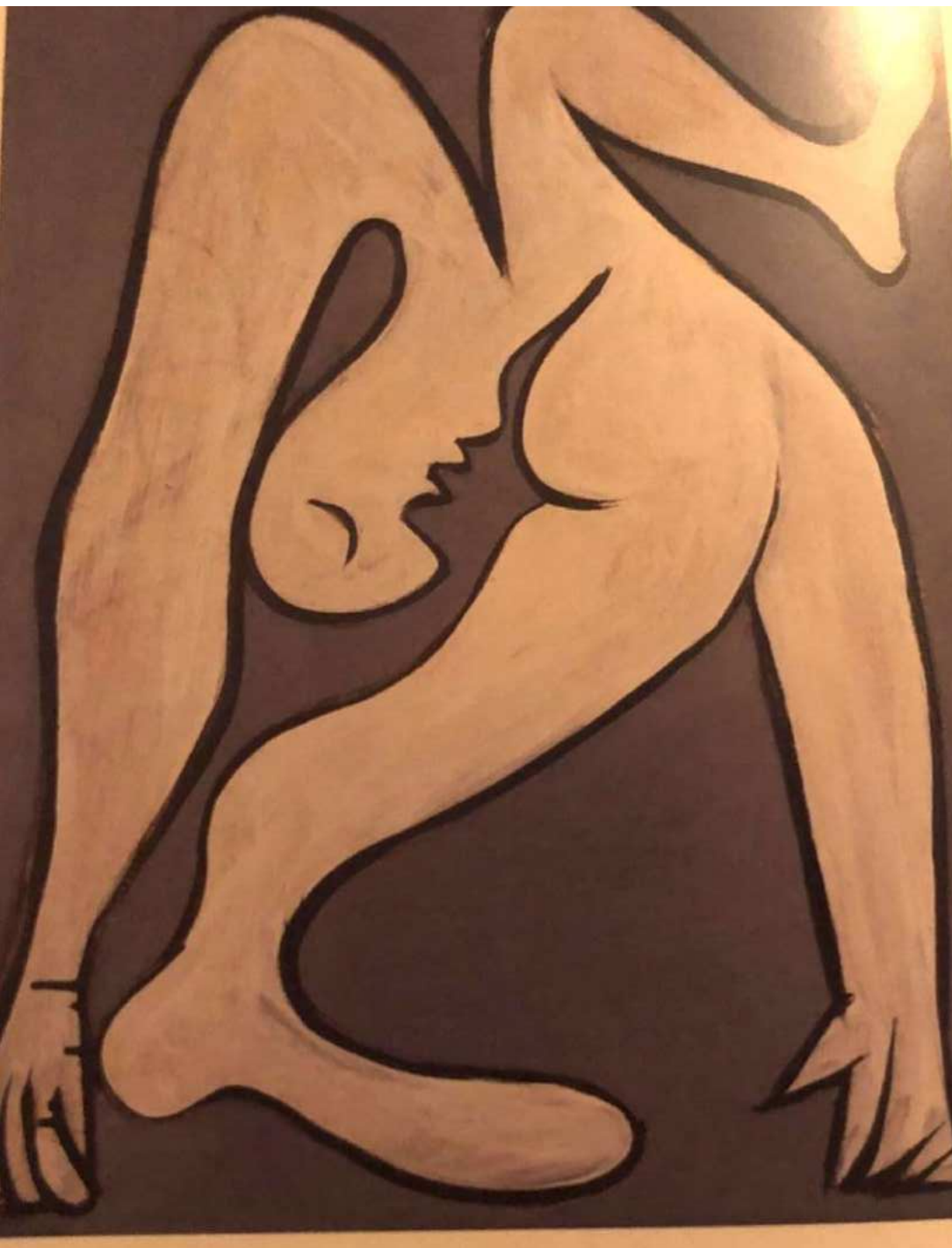


Ilustração 26 – *Dona Acrobata*, Pablo Picasso, 1930.

Picasso retratou variados acrobatas ao longo de sua carreira. Algumas décadas após os primeiros esboços e estudos que datam da virada do século XIX para o XX, eles passaram a ter uma nova forma, mais próxima daquela que caracteriza a maturidade artística do pintor. Por volta dos anos 1930, o espanhol passou a retratar criaturas que, à primeira vista, aparentam amorfas. Em seguida, passamos a reconhecer seus membros deslocados, o rosto perto do quadril, as mãos invertidas que tocam os pés. O pintor capta, com seu traço, o movimento, a fantasia, e a “impossibilidade” do corpo de um acrobata.

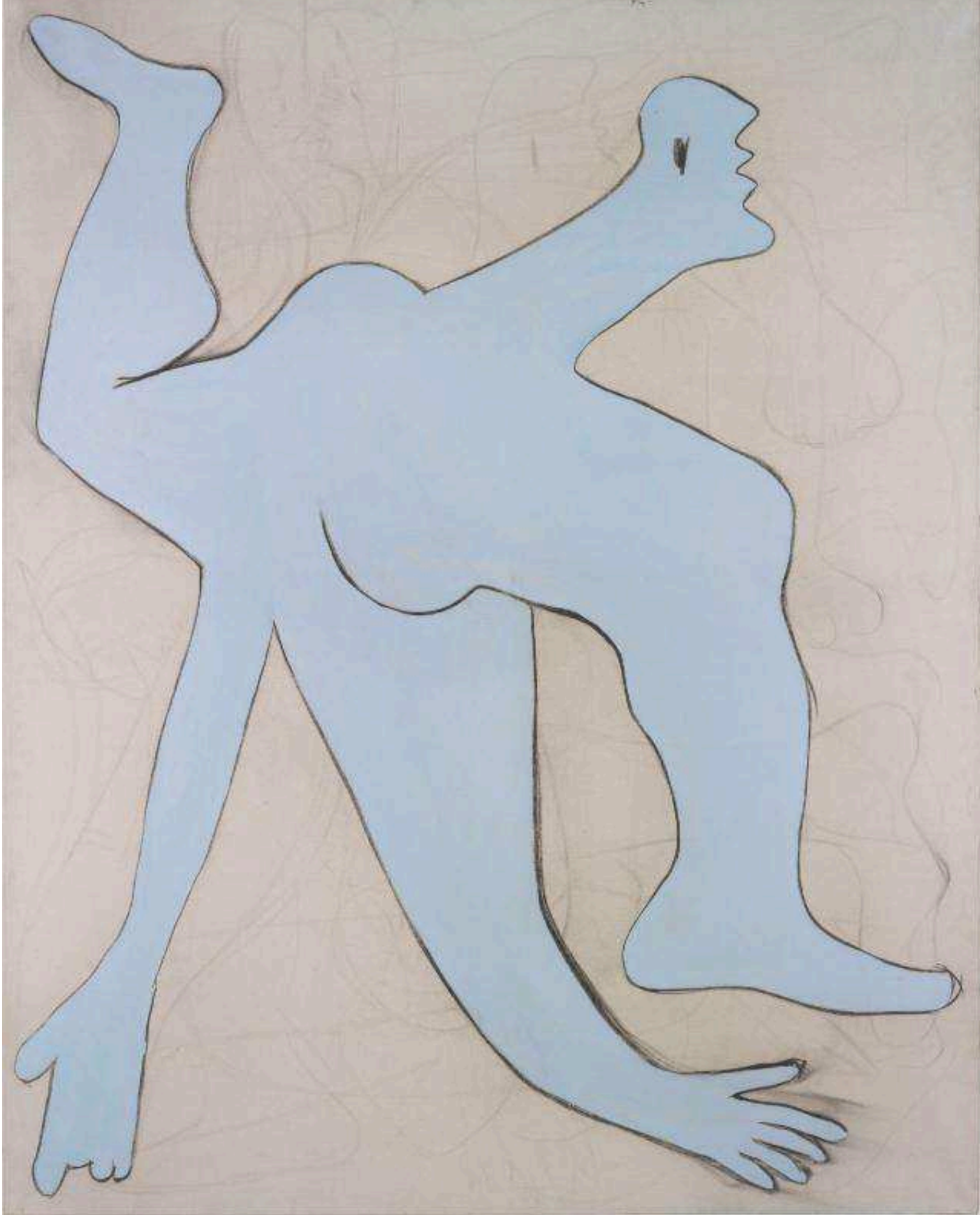


Ilustração 27 – *L'acrobate blau*, Pablo Picasso, 1929.

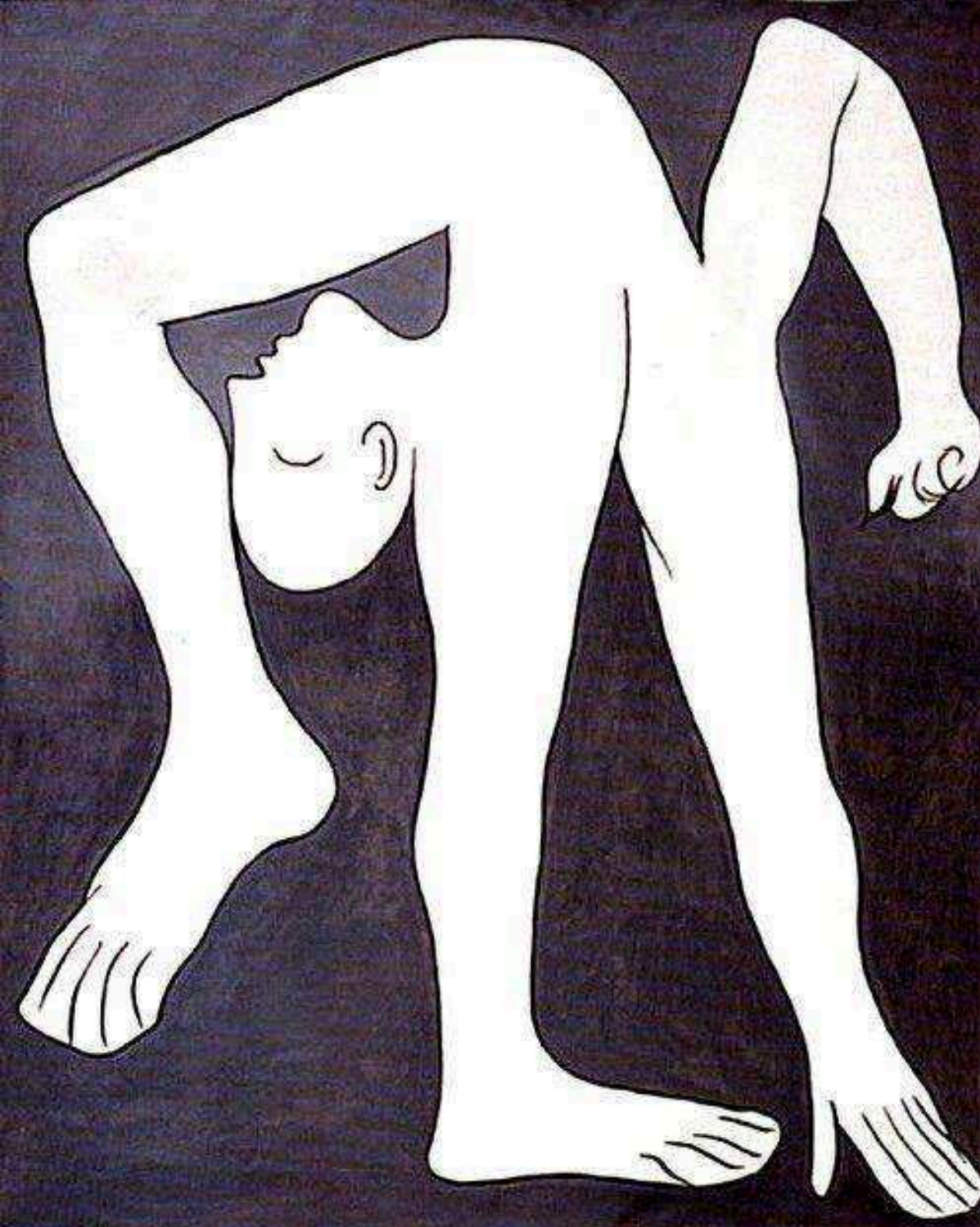


Ilustração
28 –
L'Acrobate,
Pablo
Picasso,
1930.

Podemos ver, no corpo absurdo dos acrobatas de Picasso, o rastro impresso de um movimento desnordeado. No entanto, se abandonamos a ideia de que a figura retratada está em meio a um eufórico movimento, os acrobatas de Picasso colocam também em jogo as questões da flexibilidade e dos limites do corpo, da posição possível para os membros e as articulações. Eles acabam fazendo alusão a uma disciplina circense especial: a contorção. Vários artistas plásticos também fazem referência à contorção em suas obras.



Ilustração 29 – *La grande parade*, Fernand Léger, 1949.

Fernand Léger (1881-1955) retrata corpos flexíveis, quase ondulados, com braços longos, em clima festivo. Mas outras representações de contorcionistas são menos festivas que a de Léger. O escultor e artista plástico August Rodin, já citado anteriormente, inspira-se no movimento desarticulado e/ou hipermóvel de bailarinos e acrobatas ao longo de diferentes momentos de sua carreira. Retratando acrobatas, o artista conseguiu criar uma galeria secreta de posturas improváveis nunca expostas, que remetem à intensidade de obras da antiguidade.

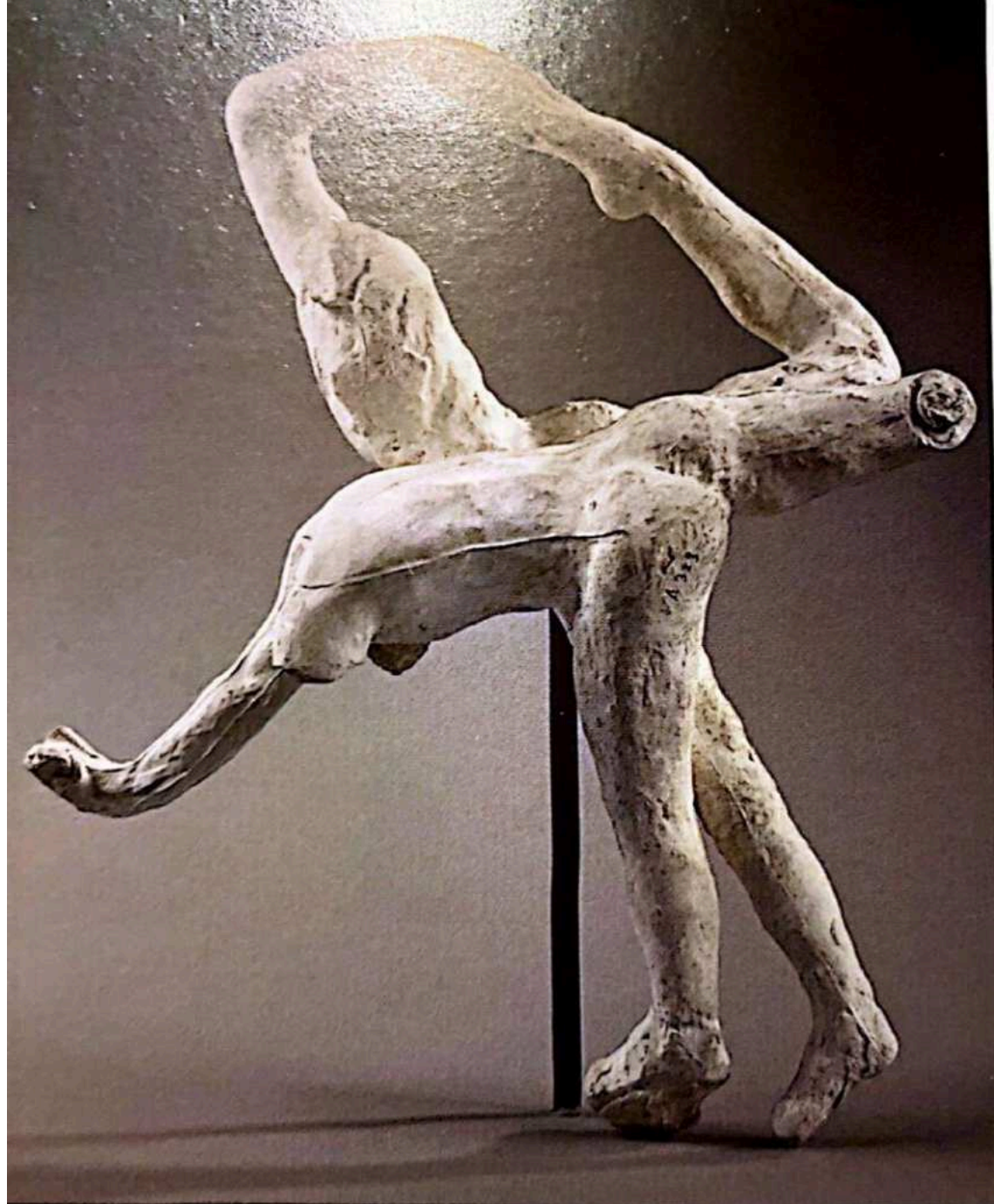


Ilustração 30 – *Le Jongleur*,
Auguste Rodin, 1909.



Ilustração 31 –
L'acrobate,
Auguste Rodin,
1916.

Ilustração 32 –
Movimentos de dança,
Auguste Rodin, cerca
1911.



Seja em seus desenhos ou esculturas, quando o tema adotado é o corpo acrobático, Rodin coloca em jogo a forma humana e o equilíbrio possível. A frágil precariedade inerente do contexto tem por consequência leituras emocionais. É o caso da litografia de Rodin, *Contorcionniste*, de 1880, que aparenta já não aguentar o peso de seu corpo em suas mãos.



Ilustração 33 – *Contorcionniste*, Auguste Rodin, 1880.

Louise Bourgeois (1911-2010), artista francesa radicada nos Estados Unidos, também esculpiu corpos em posições contorcidas para trabalhar temas como as relações humanas, o amor e a frustração entre amantes ou membros de uma mesma família. Ela retrata um corpo contorcido em arco histérico, e, na contramão da associação da histeria ao corpo feminino, que abordaremos nos capítulos seguintes, o corpo contorcido em Bourgeois é masculino. Ela questiona, com isso, estereótipos sexistas que promovem a histeria como uma doença e/ou característica necessariamente vinculada ao feminino.



Ilustração 34 –*Arch of Hysteria* (Arco da histeria) , Louise Bourgeois, 1993.

No final do século XX, a artista plástica Myriam Mechita coloca em questão o espaço dado ao corpo feminino na sociedade através da imagem de uma contorcionista. Dentre outros exemplos figuram os desenhos *Are you happy lilly?* (Você está feliz, Lilly?) e *Stand up* (levante-se). No primeiro a mulher retratada infringe ao seu corpo uma posição inquietante que não nos permite nem mesmo ver seu rosto. Já em *Stand up*, a contorcionista direciona um sorriso complacente para o observador, como se ela o estivesse aguardando com esta pose: com o corpo em forma de um banco no qual qualquer um poderia vir e se sentar.

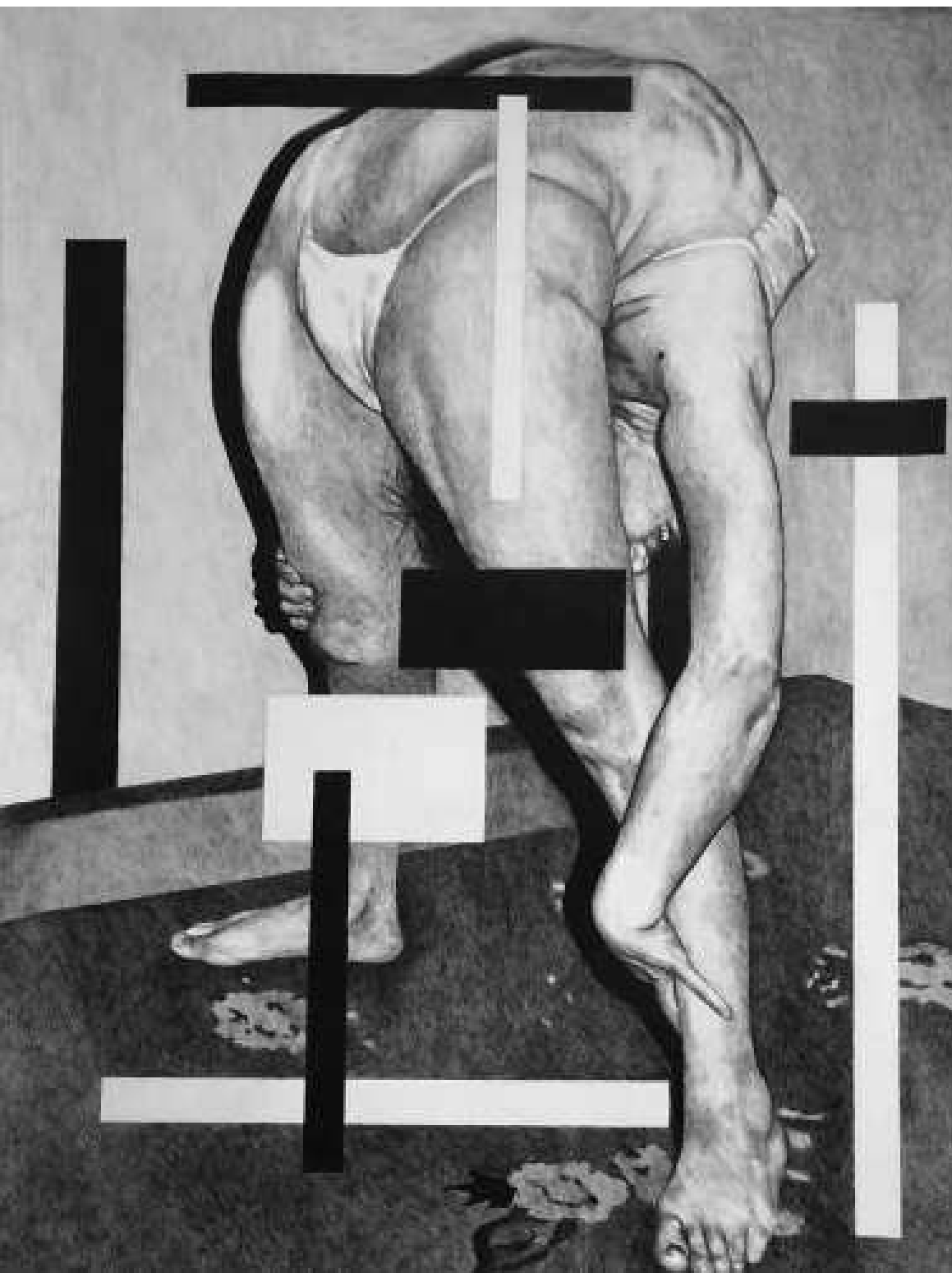


Ilustração 35 – *Are you happy lilly?*
Myriam Mechita,
2019.



Ilustração 36 – *Stand up*, Myriam Mechita, 2019.

Através das imagens de corpos femininos em contorção combinadas à ironia do título escolhido pela artista para essas obras, Mechita faz reverência a sua história de vida: de origem humilde e ascendência argelina, cresceu na França e conta que sempre teve a sensação de que as pessoas a seu redor teriam preferido que ela tivesse nascido homem. Mechita afirma ter sofrido ou testemunhado a escassez de referências na história das artes plásticas e a dificuldade que uma mulher sofre, ainda no século XXI, para construir seu lugar de artista no campo da arte contemporânea, como conta em entrevista concedida à Maison des Arts Centre d'Art Contemporain de Malakoff em 2017³².

³² Entrevista filmada no contexto da exposição *herstory des archives à l'heure des post féministes* na Maison des Arts Centre d'Art Contemporain de Malakoff, entre 21 janeiro e 19 de março de 2017, proposição de Julie Crenn et Pascal Lièvre. Disponível em: [link](#). Acesso: 18.11.2024



Ilustração 37 – *Maison*, Myriam Mechita, 2019.

Para além de sublimar sua história através destas imagens, ela visa transformar o campo de possibilidades, abrindo espaço para que as próximas gerações de artistas mulheres não sejam obrigadas a realizar contorcionismos tão extremos para encontrar seu lugar. Com o desenho *Maison* (casa) ela apresenta o rosto deliberadamente triste de uma contorcionista apoiada em uma casa em chamas, com medidas para ser uma casa de bonecas, mas que poderia ser uma representação de sua casa ou sua organização de vida pessoal.

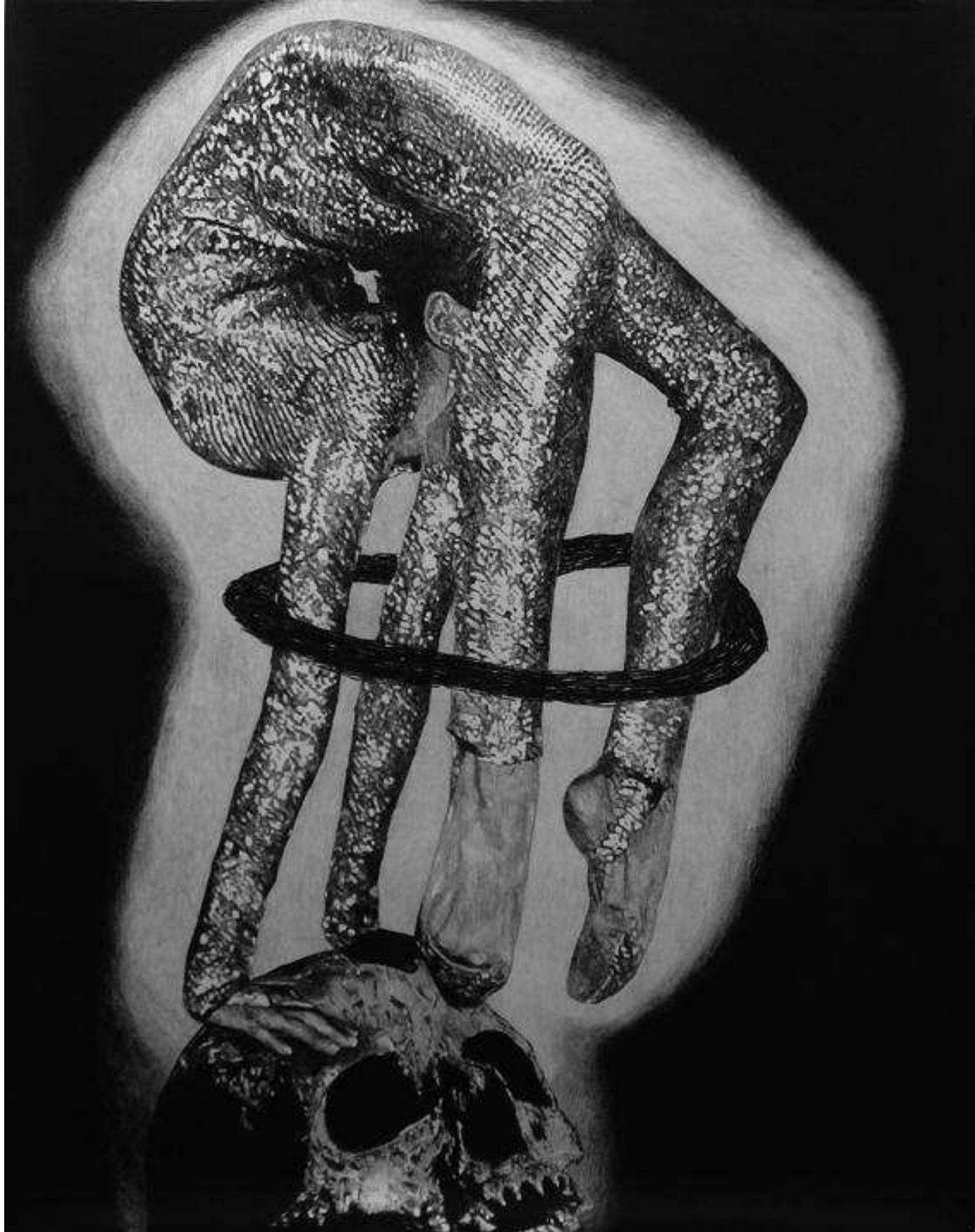


Ilustração 38 – *Ma coline, Ma rivière*, Myriam Mechita, 2019.

Em alguns de seus desenhos, Mechita traça um aro muito pequeno circundando o corpo contorcido. Desenhado com um registro mais abstrato do que o estilo hiper realista que retrata o corpo feminino, este aro pode ser lido como representante das diversas construções sociais que delimitam, e limitam, as mulheres. Em *Ma coline, Ma rivièrè* (Minha colina, meu rio) além de contorsionar-se circundada por este aro pequeno, a circense se encontra em equilíbrio sobre uma caveira. A ideia de inadequação está aqui associada à ameaça da morte. Esta associação pode ser lida como uma alusão à vertigem, pois coloca em imagem a presença de riscos a serem enfrentados na esperança de – quem sabe –, reinventar uma situação. Seria talvez a ameaça da morte, ou da não existência, que acaba por docilizar o corpo desesperado, levando-o a contorcer-se para se adaptar a uma situação que não lhe convém?

Em outro desenho chamado *O sorriso de Judy*, Mechita recorre à ironia contrastando o título da obra com a posição absurda e aparentemente dolorosa que impede que possamos ver o rosto de Judy, muito menos seu sorriso. Apesar de nos dar um nome para seu personagem, a desenhista não nos revela seu rosto – restando, Judy, portanto, anônima. Além disso, é difícil imaginar que ela esteja autenticamente sorrindo em uma posição do gênero. No entanto, não seria ilógico: em uma escola de circo tradicional aprende-se a sorrir durante a realização das figuras.

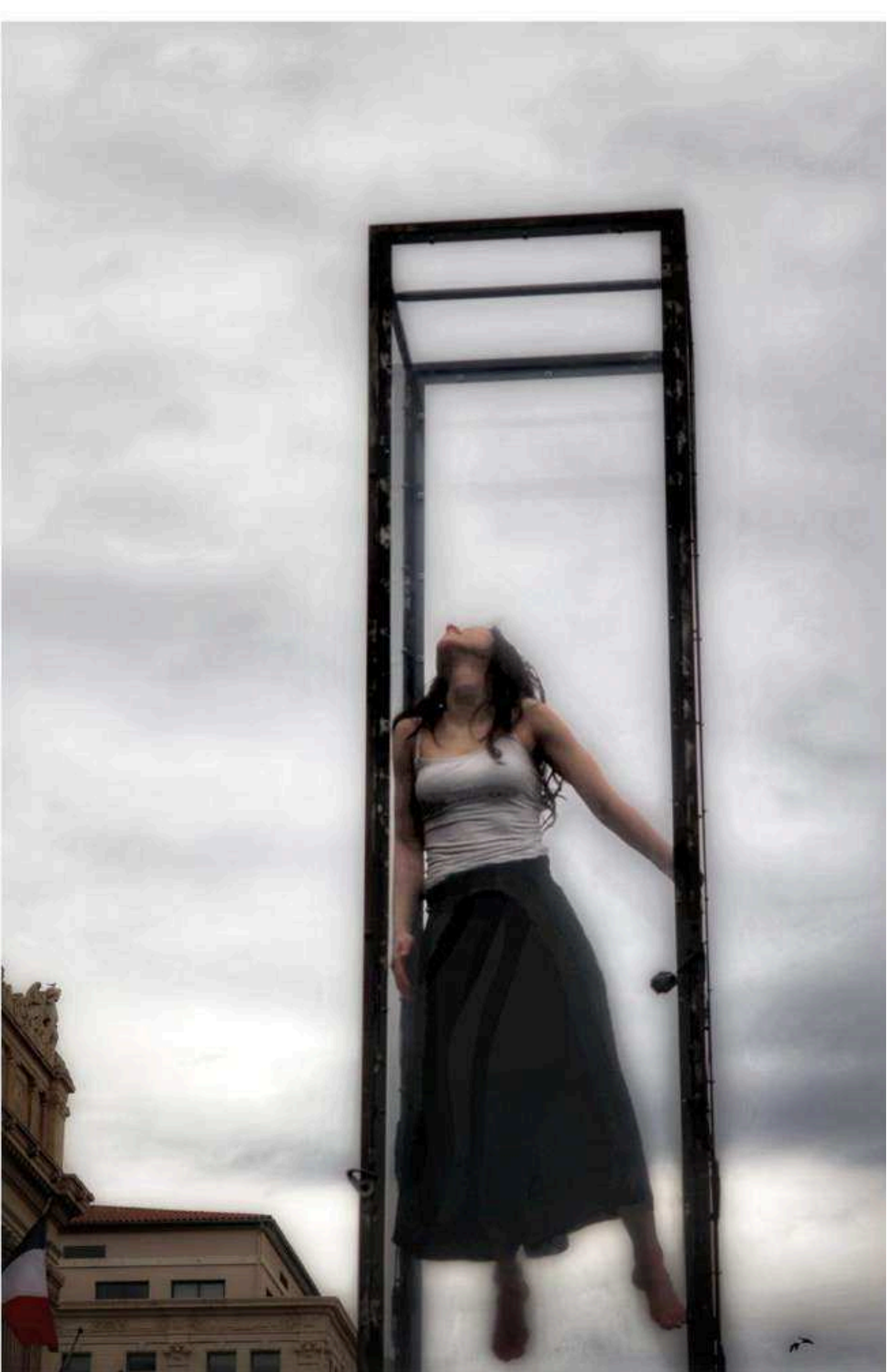
A partir das imagens analisadas neste capítulo, podemos observar que o circense é frequentemente retratado como um corpo arrancado do cotidiano – ou um corpo que nunca se enquadrou a ele, restando obrigado a se condicionar ou se contorcer à margem. Por vezes este arranque resulta na tensão que acompanha uma possível fatalidade, como em Macke e Hilaire. Por outras, em uma fuga sonhadora como nas pinturas de Chagall; ou inquietante como os acrobatas de Picasso. Ou ainda na ironia de Mechita, que utiliza a contorção para indicar uma inadequação aparentemente intransponível, mas que ao mesmo tempo sugere um poder, uma transgressão total da banalidade. Invariavelmente, porém, o corpo retratado em um estado de vertigem instaura, ao menos por um instante, a extrapolação dos limites habituais da realidade cotidiana. Transgride uma hierarquia, sai da margem, desloca uma fronteira. Ou simplesmente, busca, de maneira irreverente, um momento de poesia, uma ousada prática de esperança.

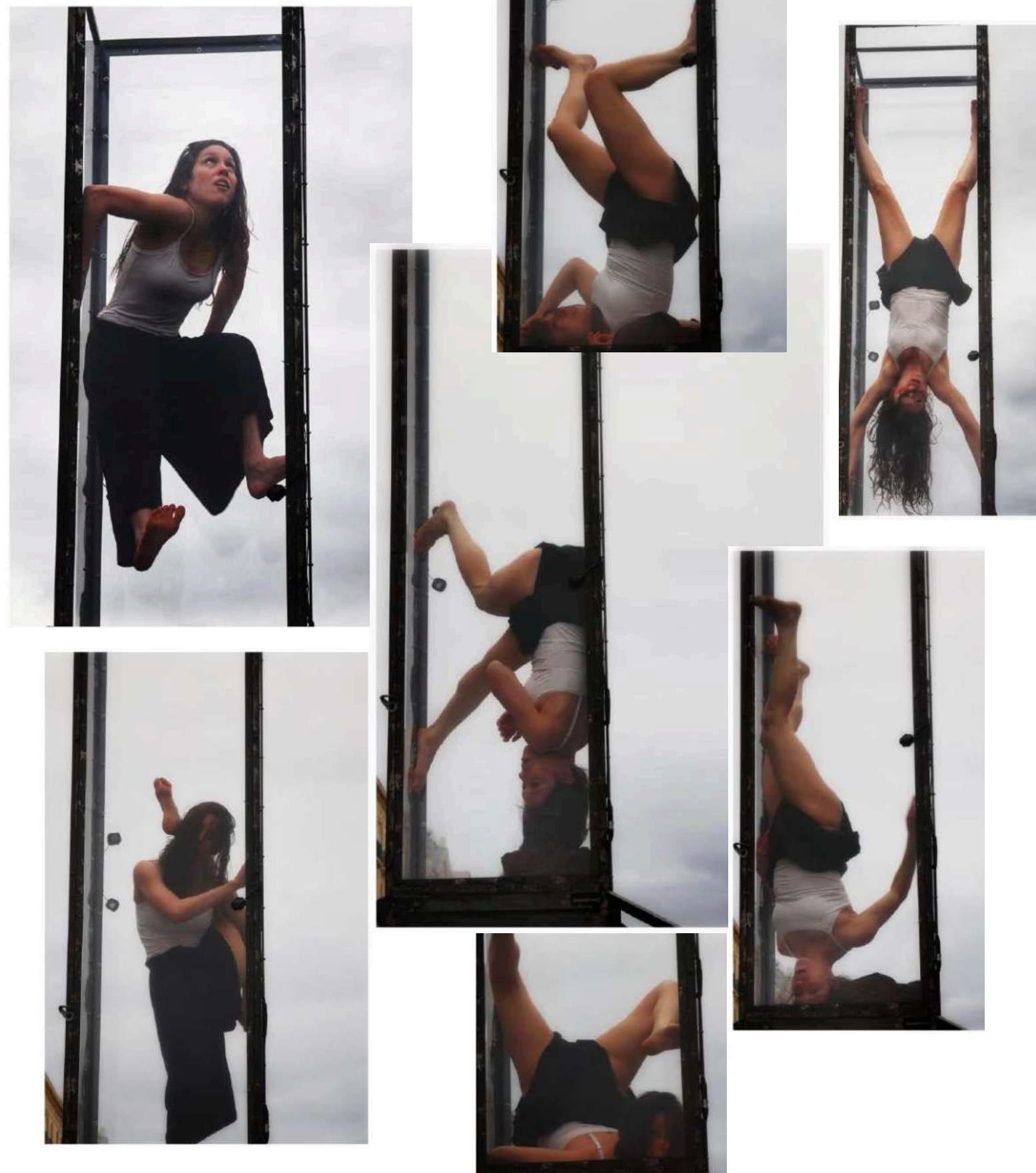


Ilustração 39 – *Le sourire de Judy* (O sorriso de Judy), Myriam Mechita, 2017.

Capítulo 2 – Uma partilha da tentação de criar

Concepção da performance *Passagens*





Ilustrações 40 a 57 – Tentação de criar, concepção da performance *Passagens*.

Marselha, fevereiro de 2022. © Shirley Dorino.











Cada vez que eu apresento...

Começo sentindo frio e em seguida passo a sentir muito calor.

Sinto o espaço limitado.

Sinto o suor nas minhas mãos e me concentro nele. Porque se o suor é muito, escorrego e arrisco me machucar. Se é pouco, a mão seca não me ajuda, lhe falta aderência, também escorrega.

Sinto os meus pés na plataforma de madeira que às vezes treme. O apoio do meu ombro na parede de *plexiglas*. Apoio que, quando presto atenção, é ligeiramente doloroso e que, com frequência, resulta em hematomas. Mas em geral, eu não sinto nada ali porque minha atenção está em outro lugar: no suor das minhas mãos e no esforço de não pensar muito no suor das minhas mãos – pois isso acaba cortando minha relação com o público. Busco olhar as pessoas nos olhos, abrir a máscara, permitir que elas vejam meu rosto e minhas emoções. Não me virar completamente para dentro de mim, não me fechar em uma bolha de concentração interna, não buscar o movimento perfeito: buscar a conexão com o público, e comigo mesma; buscar viver e compartilhar emoções. E ao mesmo tempo, não esquecer completamente o suor das mãos, sobretudo gerenciar o suor das mãos.

Entrego-me à coreografia que conheço, que compus minuciosamente, que percorri várias vezes – tantas que posso relaxar e me perder: trocar a ordem dos movimentos, inventar alguns novos, saltar uma figura (porque neste dia em específico estou escorregando), ou transformá-la um pouco (porque estou com dor nas costas), ou simplesmente porque deu vontade. Deixar-me contaminar pela paisagem, pelo público, que cada vez está disposto de um modo diferente. Buscar a circularidade e, por vezes, repetir um movimento para compartilhá-lo de um outro ângulo – ou realizá-lo observando o público que estava do outro lado. Ir mais rápido ou mais lento, de acordo com a atenção que recebo. Aproveitar para fazer movimentos pequenos, concentrados, hipnóticos quando o público está atento. Encontrar surpresas e contrastes para chamar atenção dos dispersos, e para me surpreender e me sentir viva. Sem criar padrões, buscando viver e decidir cada movimento como se fosse a primeira vez. E consigo.

Não preciso de nenhum esforço psicológico nem tenho habilidades de interpretação teatral para que as emoções estejam ali. A situação é extrema. É real. Por mais que a repita e que possa me habituar, por mais que haja naturalidade nos meus movimentos e o público já não se dê conta do risco, ela segue sendo extracotidiana, arriscada... Se eu cair ali dentro, não há uma saída e não há nem como desmontar o aparelho com uma pessoa dentro dele. Se esse for o caso, só o corpo de bombeiros pode me recuperar.

Posso contar com o prazer do ar fresco contra a minha pele, quando acabo saindo da estrutura no momento clímax deste elaborado circense. Ele é inescapável, e é sempre arrebatador: um alívio, um momento especial, é uma sensação forte que me invade, é como se fosse a primeira ou última vez que sinto o ar fresco contra a minha pele.

E depois, finalmente, é o momento de um encontro direto com o público. Olho no

olho. Observo as pessoas em torno, de cima, tomo o tempo de olhar, elas me olham. Em geral sorriem e isso me dá vontade de sorrir. Algumas crianças às vezes gritam! Já ouvi *jette toi!* em Marselha, *buttati!* em Milão, *salta!* em Barcelona. É curioso que a mesma ordem apareça na boca destas crianças de nacionalidades diferentes. Tenho vontade de me jogar. Mas estou em pé sobre uma estrutura de quase quatro metros e meio de altura e minha constituição é frágil. Sou contorcionista, minhas articulações não aguentam muito impacto. Mas, naquele momento ali, parece possível, aceitável, necessário. Todos querem isso, me pedem isso, acham que para mim seria natural – nem notam que a altura é demasiada. E ali preciso me controlar. É pensando neste momento que abri o texto que venho tecendo ao longo desta pesquisa, pois concordo com Milan Kundera: vertigem “é a voz do vazio debaixo de nós, que nos atrai e nos envolve” (2008, p.32). Neste momento, me sinto confrontando “o desejo da queda do qual nos defendemos aterrorizados” (idem).

O meu fascínio pelas acrobacias começou cedo. Com seis anos de idade, por volta de 1996, vi pela primeira vez um capoeirista que fazia um salto mortal em uma roda. O desejo de experimentar o corpo livre no espaço foi tão forte que, apesar dos meus medos e dúvidas, decidi tentar imitá-lo. Subi em um banco da praça, esperei o momento em que nenhum adulto me olhasse e me lancei para trás. Caí de cabeça, bati a testa primeiro no banco, e depois no chão, ambos de concreto. Foi a primeira dor muito intensa que senti, achei que ia morrer. Quando sobrevivi, escondi minha dor porque o medo da bronca era maior que a consciência de que isto talvez merecesse um tratamento, ou que poderia ter consequências. Perguntei-me algumas vezes se este evento era a causa da epilepsia benigna da infância que me acometeu entre os sete e dez anos de idade. Certamente é a memória mais antiga que tenho relacionada à minha vontade de praticar acrobacias.

Vários anos depois, em 2015, eu estava em formação na Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro. Foi o primeiro dia que balancei em um trapézio de voos. Meu professor, o cubano Alexis Reyes, não me permitiu colocar uma lonja, nome que se usa no circo para uma cintura de segurança utilizada para o aprendizado de acrobacias. Ele disse que eu tinha capacidade de balançar e soltar a barra no momento correto para poder aterrissar de costas com segurança na rede de proteção. Eu senti medo enquanto subia a escada e esperava lá em cima. Era tão alto; a cada degrau o calor aumentava. A lona, instalada na Praça da Bandeira, criava uma espécie de estufa que aumentava ainda mais o exagerado calor do Rio de Janeiro naquele mês de março. Tudo ali era de metal e o metal queimava meus pés e mãos. O ar era denso, abafado e quente. Lá em cima, eu quis desistir, mas sentia ainda mais medo de descer

pelo mesmo caminho que tinha subido. Era muito alto e não havia apoios, eu buscava um parapeito onde me segurar, algo que garantisse minha segurança. Não havia. Era melhor não tardar e enfrentar o trapézio. Eu me surpreendi ao constatar que tremia. Quando chegou minha vez, lancei-me em um balanço que exigia toda força dos meus músculos, ainda despreparados para aquela atividade.

As minhas mãos apertavam a barra do trapézio com uma força excessiva que me dava câibras, fruto da euforia e do pânico, enquanto sentia o vento invadindo minha boca e movendo minha bochecha, como um cachorro na janela de um carro em alta velocidade. Não consegui soltar a barra na primeira tentativa e, quando finalmente o fiz, tive uma sensação exageradamente forte que meu estômago estava sendo arrancado do meu ventre e fosse ficando para trás em relação ao corpo que estava caindo de costas no vazio – uma sensação aterrorizante vivida antes apenas em pesadelos. Era curioso, porém, que eu já a conhecia, ou melhor, reconhecia, como se vivesse uma memória ancestral. Finalmente aterrizei, torta e desajeitada, na rede de segurança.

Euforia, liberdade, gratidão. Durante este momento eu não era Alice. Eu não sabia quem era, mas com certeza eu era, existia, sentia uma total presença. Sim, estava viva, tão viva, tão eufórica, tão agradecida, tão sorridente. Sobrevivi. E, enfim, vivi!

Isto durou o breve momento entre a minha aterrissagem e a chegada de um arco de saliva no meu rosto. Eu tinha inadvertidamente babado alguns segundos antes, quando ainda estava no ar. A saliva aterrissou sobre minha fronte, me fazendo ficar embaraçada. Ante meus colegas que riam e meu professor que desaprovava, percebi que era difícil caminhar e descer da rede. Ela era mais alta e intimidadora do que eu imaginava e, além disso, era instável e áspera – o seu contato com a pele doía. Escapando desajeitadamente dali, optei por arranhar meus antebraços, pernas e joelhos para liberar-me o mais rápido possível da situação. Tinha câibras nas mãos e nos antebraços, por apertar exageradamente a barra, e dor no corpo, sobretudo na coluna, por causa da queda desajeitada. Essas dores me acompanharam por alguns dias. A euforia também.

Foi durante a escola de circo que me interessei pela contorção. O professor dessa disciplina, na época em que ingressei na Escola Nacional de Circo, era conhecido pelo seu nome de palhaço, Jamelão. Ele era adorável, generoso, e sofria da doença de Parkinson. Seu método consistia em “forçar” a coluna e as aberturas de perna dos alunos com o intuito de aumentar a amplitude articular. Ele começava a aula “estralando” a coluna dos alunos com um golpe seco, como um quiropata. Em seguida, segurando braços ou pernas, colocava-nos

lentamente em diferentes posições extremas. Suas mãos, tremendo cada vez mais, escorregaram na pele, por vezes apertando os músculos já estirados em tensão, e faziam com que aquele momento doesse ainda mais.³³

Em meio a um espaço habitado por jovens atléticos, exalando energia ao saltar nos trampolins e praticar acrobacias em grupo, a aula de contorção ocupava um espaço mais escondido, no fundo da lona, com uma energia muito mais próxima do abandono. Quando o professor terminava de esticar a perna do aluno em todos os sentidos, este ficava deitado, se recuperando da dor, enquanto o professor realizava a mesma série de movimentos com o próximo. Quando ele dava a volta, chegava o momento mais temido: o de forçar a coluna.

Ao forçar a coluna, a voz da maioria das pessoas não saía porque a posição da cabeça inclinada para trás bloqueia a passagem de ar na garganta. É necessário ser muito flexível e treinado para conseguir falar nessa posição. Para comunicar ao professor que estávamos no limite, eram as mãos que expressavam que o corpo estava doendo e que ele precisava urgentemente parar. Nossos movimentos frenéticos de pulso espanavam o ar ou batiam no chão, dependendo da posição. Mas a comunicação não era o maior desafio. Era necessário ter atenção e fazer um esforço especial para não deixar que a posição bloqueasse totalmente a passagem de ar, respirando de forma concentrada e constante, sem entrar em apneia – pois isso poderia gerar um desmaio. Duas vezes presenciei colegas que tiveram queda de pressão e perderam momentaneamente a consciência, algumas vezes por esquecerem de respirar, outras devido ao calor da lona.

Após algumas distensões musculares, perguntei-me se era uma boa ideia começar tão tarde essa prática estranha. Comecei a perguntar e pesquisar em todas as fontes que encontrava para escapar dos esoterismos e crenças transmitidos oralmente: é necessário nascer com predisposição genética? É necessário começar desde criança? Quem faz contorção sofrerá de muitas dores em idade mais avançada?

No ano seguinte, tivemos uma nova professora de contorção, que elucidou muitas dúvidas e questionamentos que eu tinha, tornando-se uma verdadeira mentora no meu percurso. Olga é russa, especializada no treinamento de contorção e preparação física para bailarinos e ginastas de ginástica rítmica. Sua mãe também é uma professora de contorção muito respeitada, carregando uma tradição familiar. O treinamento com Olga era completamente diferente, baseado em exercícios de força e alongamento ativo, e em uma visão de que a técnica não pode ser inimiga da saúde: um corpo lesionado não é flexível. Foi

³³ Ver vídeo: <https://youtu.be/3aFrfrild-I?si=-ppSXvSFjFeSyjSA>. Acesso em 18.11.2024.

um prazer descobrir essa proposta de trabalho e aprender tanto sobre anatomia e sobre minha própria organização corporal. Para mim, esta professora foi genial e atenciosa, então, apesar do meu desconforto, aceitava imposições de ordem estética: pontas de pés, clássicas, femininas – uma contorção bonita.

Após adquirir algumas bases, lancei-me em uma busca pela minha abordagem própria da contorção. Esta disciplina é, por um lado, considerada sensual, quando se respeitam certos clichês e limites da flexibilidade. Uma vez que estes são extrapolados, ela passa a ser considerada agonizante, nojenta, obscena e grotesca. As conotações das poses de flexibilidade extrema mudam de cultura para cultura, por isso há necessidade de colocá-las em contexto. No entanto, a história da contorção carece de fontes consistentes para permitir um estudo desses detalhes.

Segui minha prática, não encontrando referências estéticas que me correspondem, sem saber me posicionar em relação aos antecessores ou a outros contorcionistas contemporâneos. Sentia que meu fazer era muito diferente e uma comparação com a proposta de meus professores e colegas era complicada: eu respeitava o trabalho deles, mas não me sentia contemplada. Ao mesmo tempo, eu sentia que eles consideravam o que eu fazia estranho, difícil de compreender. Nessa época, aprendi a desbravar um saber corporal sem ninguém guiando, buscando informações em lugares inesperados e criando referências como um mosaico cuidadosamente decorado. Terminei a Escola de Circo em 2017. Desde então viajei muito, mudei de país algumas vezes. Trabalho como intérprete, e também me lanço em minhas próprias criações. A primeira delas apelidei de *Passagens* e é um solo que comecei em 2019 e que sigo apresentando.

A história deste projeto foi inusitada. Entre 2017 e 2018 participei da criação de um espetáculo do diretor e artista de circo Roberto Magro, no qual ele me pediu para pesquisar com uma corda dentro de uma caixa de acrílico suspensa a quatro metros do solo. Acompanhada por ele, acabei por abandonar a corda e descobrir inúmeras possibilidades de movimentação dentro deste novo aparelho circense que estávamos inventando. Este processo foi permeado por algumas vertigens, pois não é simples inventar uma disciplina, arriscar movimentos que nunca vimos alguém executar antes, que não temos certeza de que são possíveis.

Após esta experiência, o desejo de continuar trabalhando com este aparelho me levou a construir uma estrutura para mim, um pouco mais estreita que a primeira e adaptada para ser instalada no chão. Eu tinha um pouco de angústia de estar suspensa a quatro metros de altura

entre estas paredes de acrílico, com uma abertura embaixo pela qual eu entrava e saía. No chão, o objeto mudava e a entrada ou saída seriam por cima. A oportunidade para desenvolver este projeto apareceu em 2019. Ele foi selecionado pela chamada *Creacio i Museos* da cidade de Barcelona, que dava recursos para artistas emergentes da cidade. Desenhei o novo objeto, ele foi construído e, então, comecei a criar o meu primeiro solo, que veio a se chamar *Passagens*.

Era dia cinco de junho de 2019, segundo dia de trabalho. Eu estava ansiosa porque me sentia muito privilegiada por ter tanto dinheiro para fazer uma criação. Me sentia na obrigação de que ela fosse excelente e isso me colocava muita pressão. Comecei a trabalhar sem que a base da cenografia estivesse inteiramente pronta. Faltava ainda a base de madeira que me protege de cair embaixo das patas do aparelho. Eu não tinha uma equipe, estava sozinha na sala. Tinha muita euforia e muitas dúvidas. E me culpava muito porque tinha errado no desenho que enviei ao cenotécnico e isso interferiu no resultado final.

Eu queria fazer contorção em um espaço limitado. Então medi meu corpo de vários modos para entender o mínimo de espaço que eu precisava dentro da cenografia. Concluí que eram sessenta e nove centímetros. Resolvi que eu ia arriscar e fazer o objeto ainda mais estreito, para me colocar no desafio de encontrar movimentos extremos. Indiquei a medida de sessenta e sete centímetros no desenho que enviei ao cenotécnico.

Ele pensou que me referia ao lado de fora – como meu desenho inexperiente dava a entender – mas essa era a medida que pretendia para o lado de dentro. Então uma vez que a estrutura estava pronta, como as paredes tinham cerca de dois centímetros e meio de espessura em cada lado, o resultado foi um espaço de cerca sessenta e dois centímetros dentro da estrutura, cinco centímetros menos que o esperado. Era muito difícil encontrar movimentos nestas condições e isso me gerou muita ansiedade.

Também estava ansiosa porque não tinha onde colocar este aparelho. Não tinha um caminhão para transportá-lo. Tinha feito uma cenografia que media quatro metros de altura e pesava uns duzentos quilos e não sabia como gerenciá-la. Estava também ansiosa porque não tinha casa fixa, mas malas e documentos espalhados pelas casas de amigos e família em seis cidades diferentes, quatro países, dois continentes. E parte desses amigos era tão instável quanto eu, mudando sempre de endereço. Eu tinha medo de que eles abandonassem meus pertences pelo caminho. Tinha concluído que era melhor esparramar minhas coisas e ir fazendo confiança nas pessoas com quem cruzo e no destino. Assim teria mais chance de recuperá-las do que se guardasse tudo em um bauzinho.

Eu provavelmente estava remoendo um destes temas quando caí justamente com o braço na única parte da cenografia que ainda não estava pronta, no buraco que não estava tapado. Como resultado, meu braço quebrou. Senti que logo iria desmaiar, então levantei. Como sair da caixa? Não sabia. E até hoje não sei. Eu estava sozinha e com os dois braços ocupados: um segurando o outro, que estava todo mole e deformado, parecia a letra 'S'. Como sair da sala, abrir a pesada porta de incêndio? Não lembro, mas consegui fazer. Quando as pessoas me viram na sala de treinamento eu me dei o direito de desmaiar e, no movimento de me sentar no chão, senti meu braço fazendo 'clac': ele tinha entrado no lugar. Esperei o pronto socorro, eles chegaram dizendo: *Nosotros conocemos! Conocemos el circo. Conocemos el trapecio, el trampolin... puedes explicar lo que paso que entenderemos.* Eles não entenderam. E ninguém conseguia explicar exatamente para eles o que tinha acontecido. Meu braço aparentava estar no lugar certo e os médicos então achavam que minha apreensão era *frescura* e que meu osso nunca tinha saído de lá. Havia um vídeo da queda pois eu estava me filmando no momento que caí – pois assistir depois à filmagem ajuda a pesquisar novos movimentos. Encontramos o vídeo, eles assistiram e, assustados com o modo como caí, queriam olhar não apenas meu braço, mas também minhas costas e minha cabeça.

Eu não tinha financiamento suficiente para criação, apesar de me sentir riquíssima por poder pagar a dispendiosa cenografia inteira. Por isso não me "declarava" como trabalhadora e nem me pagava por cada dia de trabalho: meu acidente, então, não se caracterizou como um acidente de trabalho e não tive direito aos benefícios subsequentes. Nessa época tive a sorte de estar inscrita no seguro de saúde da instituição que me recebia em residência. Não tinha nenhuma proteção trabalhista, mas tive um seguro de saúde privado. O problema era que eu não tinha previsto estar em Barcelona no mês seguinte. Passei algum tempo me perguntando se seria melhor pagar um mês da minha vida lá para poder desfrutar dos cuidados privados ou ir para a Itália, onde tinha hospedagem gratuita, e pagar um fisioterapeuta. Mas não era só isso.

A criação da caixa de acrílico me dava muito medo. Me parecia uma ideia completamente lunática. Amigos e familiares me afirmavam não verem sentido em me lançar na empreitada de inventar este inusitado e autêntico aparelho de circo. Além disso, eu não tinha onde estocá-la, não tinha como transportá-la. Ainda que tivesse o dinheiro e os documentos para comprar um meio de transporte adaptado para a cenografia, também não seria suficiente: eu não teria onde estacionar um furgão, não tinha os documentos necessários para comprá-lo e tampouco tinha a capacidade de dirigir.

Nessa época eu pensei muito sobre como é difícil ser livre em situação de instabilidade. Como era fácil quando eu era criança e me machucava! Tinha uma casa confortável, meus familiares me levavam ao médico, me ajudavam a tomar banho... cuidavam de mim. O contraste entre um passado de muito apoio e um presente precário me gerava uma sensação de abandono e solidão. Isso me fez sentir ainda mais vulnerável por estar tão frágil e sozinha em um país estrangeiro.

Meu braço se curou lentamente, e contrariamente às perspectivas dos médicos e fisioterapeutas que me acompanharam, em menos de seis meses pude voltar a fazer todas as acrobacias de que era capaz anteriormente. No entanto, defender o projeto deste espetáculo seguiu sendo uma empreitada permeada de vertigens pessoais.

Como já comentei, eu não tinha onde guardar essa enorme estrutura. Não tinha tampouco um meio para transportá-la. Minha carteira de motorista, brasileira, não servia para comprar um caminhão na Europa. E, mesmo se servisse, eu não tinha dinheiro. E mesmo se tivesse dinheiro, tinha medo de comprar um caminhão sozinha. Comprei um trailer dos anos oitenta, de segunda mão, em péssimo estado. Assim podia colocar o objeto dentro, passando pela janela, quebrando um pouco o interior do trailer... Comprei também o problema de encontrar onde deixar esse trailer, já que eu não tinha um jardim. Além disso, tinha medo de que ele se desmontasse na estrada ao transportá-lo de um lugar para outro.

Inscribi-me em um programa de inserção profissional em Toulouse ESACTO'Lido em 2019. Terminei o curso frustrada: meu aparelho era muito estranho, as pessoas se perguntavam se isso era circo mesmo. Meus colegas viajavam com todo equipamento de seus espetáculos em uma mala, podiam se mover de trem e se instalavam em quinze minutos. Eu precisava de alguém que me ajudasse na instalação, não tinha como pagar uma pessoa fixa, toda a turma tinha que me ajudar na montagem. Eu ainda não tinha como faturar o espetáculo, não sabia muito bem como circular. Era difícil conhecer as pessoas, entrar em uma rede. Meu nível de francês era insuficiente. Meu salário também. Decidi voltar para o Brasil.

Foi então que me inscrevi na seleção do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRJ. Nesta época eu sofria da vertigem de sentir que tudo estava acontecendo rápido demais, mudando muitas vezes de espaço e de projeto em um período curto de tempo. Viajava muito, às vezes já não me lembrava de que cidade tinha acordado de manhã. No início de março de 2020 fui para Barcelona, ensaiar o espetáculo *Silenzio* que apresentaria em Bruxelas no festival *UP* dias 19 e 20 do mesmo mês. Na semana seguinte voei até o Rio de Janeiro, fazendo conexões em Nova York e Atlanta. Viajei quando a crise do coronavírus já era grave

na China e na Itália. Tenho dupla cidadania (brasileira e italiana) e, como meu voo passava pelos Estados Unidos, precisava viajar com meu passaporte italiano. A comissária me perguntou várias vezes para ter certeza que não passei pela Itália nos últimos meses, o que, devido às regras em vigor contra a recém iniciada epidemia de Covid-19, me impediria de poder pegar o voo. Em Nova York, o funcionário da alfândega achou minha história pessoal um pouco estranha e suspeita e, mesmo eu estando apenas de passagem pelo território americano, me mandou responder um interrogatório na polícia: *So, you're italian, you live in France, you work in Spain and you're going to Brazil to see your family? And are you sure you haven't been in Italy nor in China the last 3 months?* Quase perco minha conexão para o Brasil.

Eu tinha dito para a policial da alfândega dizendo que viajaria para ver minha família. Tinha feito isso para tornar a minha história mais convincente: passei apenas três dias no Rio de Janeiro, quando fiz a última etapa do processo seletivo de doutorado do PPGAC/UFRJ. Não cheguei a ver meus pais, que moram em Minas Gerais. Não tive nem tempo de desfazer as malas e voltei para fechar meus últimos compromissos na Europa: tomar um voo para Bruxelas onde apresentaria *Silenzio*, da companhia Roberto Magro no festival UP em Bruxelas e em seguida voltaria para o Brasil.

Esta peregrinação vertiginosa foi interrompida em ato: como se tivesse que frear no meio de um salto, festival anulado, trem anulado, fronteiras internacionais fechadas. O confinamento imposto pelo presidente francês Emmanuel Macron, no dia 17 de março de 2020, em combate à proliferação do coronavírus, me levou a permanecer na França muito mais tempo do que tinha planejado. A vertigem do movimento acelerado foi substituída pela vertigem da imobilidade: na quarentena do coronavírus fui obrigada a permanecer em um mesmo espaço durante um período longo de tempo. Mover lento. Esperar. Atuar a partir de uma lógica de cuidado, de coletividade. Abandonar o excesso de exposição, de sociabilidade, de autoexibição, de velocidade, o excesso de projetos e de produtividade.

Foi neste momento de suspensão e isolamento que Alessandra Vannucci, minha orientadora do PPGAC, e eu decidimos começar a pesquisa, antes mesmo que eu pudesse começar o doutorado oficialmente, o que foi atrasado por seis meses devido à situação sanitária. Alessandra me instigou a iniciar pela prática e, como eu propunha no pré-projeto, buscar a vertigem a partir de exercícios físicos. Nossa primeira ideia foi recuperar o meu aparelho, a caixa de acrílico. No início não notei o quanto ele podia ser uma alegoria da situação que estávamos vivendo. Eu sentia apenas que ele era representativo da minha

vertigem naquele momento, de me sentir isolada em um espaço completamente à parte, um outro continente, as fronteiras fechadas. Isolada porque estava em um vilarejo no interior da França e ainda não falava francês suficientemente bem para me sentir em cumplicidade com meu interlocutor. Isolada, temia pela condição de saúde dos membros da minha família. Isolada porque não podíamos ter contato com outras pessoas. Vulnerável porque não sabia quanto esta situação iria durar. Claustrofóbica porque não era permitido sair de casa. Onde eu estava, a polícia francesa assegurava de carro, cavalo e helicóptero que as regras de confinamento fossem cumpridas. Além disso, eu me sentia fora da norma. Porque não tinha casa, passei todo confinamento vivendo em uma caravana. Não sabia se isso era autorizado ou não, por isso a polícia me intimidava. Me sentia um *outsider*.

Foi neste contexto que me lancei na criação de *Passagens*, instalando meu aparelho em uma antiga cavaleriça fria e úmida que era utilizada para o depósito de material cênico do Polo de Circo³⁴ de Nexon. Os polos de circo são estruturas de referência criadas pelo Ministério da Cultura francês em 2010 e que têm como missão apoio à criação, produção e divulgação de projetos na área do circo contemporâneo. Esta ação foi fruto de uma tentação repentina, um desejo espontâneo. Não houve um tempo de reflexão premeditada sobre motivações e desdobramentos possíveis. A partir das indicações de Alessandra Vannucci, trabalhei de início sozinha, em seguida acompanhada de sua presença online. Ela me dava estímulos, eu lhe devolvia gravações de trabalho, entramos em diálogo. O primeiro fruto deste trabalho foi *Confins*, vídeo que ganhou o Prêmio Arte como Respiro do Itaú Cultural em 2020 e em 2021 foi transmitido nos festival Sesc Circos de São Paulo, no Festival Mundial de Circo de Belo Horizonte e no festival online Somos Circo.

Depois de algumas semanas, convidei um pequeno grupo para vir assistir. Pequeno, pois neste momento era proibido aglomerar-se. O grupo gostou. Como resultado, o polo de circo me programou no festival *Multipistes* e também em uma pequena turnê na região. O aparelho, que me confinava em quatro paredes de plexiglas, era surpreendentemente compatível com a extensa lista de medidas tomadas para conter a epidemia de covid 19. As regulamentações estabelecidas no território francês para assegurar a distância social representaram uma grande crise para o setor das artes cênicas, impondo por vezes o uso de máscara e uma distância mínima também para os artistas em cena, para além da limitação do

³⁴ O label *Pole Nationale de Cirque* (PNC) reúne 14 estabelecimentos de referência que constituem uma rede estruturante a favor do desenvolvimento do circo contemporâneo na França, atuando na renovação das suas formas estéticas e na difusão desta arte para que ela se torne acessível um mais vasto público. .

número de pessoas na sala. Isso impedia a apresentação de uma série de números circenses que são baseados em tocar, carregar, sustentar o parceiro de cena. No meu caso há uma parede de plexiglas que me isola do público, o espetáculo era pensado para acontecer no ar livre, com o público a distância considerável; além disso, eu limpo em continuação com álcool as paredes que me isolam do público, para não escorregar. Essas características me possibilitaram continuar trabalhando com o espetáculo apesar das limitações sanitárias. Após esta primeira turnê, o espetáculo passou a ser cada vez mais solicitado, e graças às apresentações recorrentes, ganhou maturidade. Quando termino a apresentação e saio do espaço cênico, dirigindo-me ao público, tenho a sensação de que minha presença carrega algo de sobrenatural. As pessoas me observam com curiosidade, as crianças ficam intimidadas, surpreendidas como se estivessem em frente a um ser fantástico.

Ao longo dos últimos dois anos o público compartilhou comigo diferentes leituras; havia sempre alguém me perguntando se entendia corretamente e querendo averiguar qual era a minha intenção. Seria a história de alguém que luta contra seus problemas de saúde mental? Ou que sofre de solidão extrema? Que tem vontade de liberdade mas medo de sair do seu espaço de conforto? Que está em tensão entre conforto que é uma prisão e a liberdade que dá vertigem? Por que ela não ousa saltar? Por que ela volta para dentro do aparelho? É uma história de reencarnação? É a alegoria de um nascimento? Ou um simples delírio sonhador de alguém que compartilha o desejo de uma ascensão ao céu? Tem um fundo político? Feminista? Estaria criticando a falta de espaço na sociedade para a mulher? O excesso de exposição e a visão que temos sobre o corpo feminino? Há referências à situação sanitária relacionada ao Covid-19, ao confinamento? Ou aos exilados políticos? Aos frágeis e inadaptados, aos que foram encarcerados em hospitais, hospícios e casas de correção? Ou ao desastre ecológico que se anuncia iminente? Seria a imagem de um rio, cujas margens já são incapazes de conter? É a imagem de um surdo, um não-ouvinte que vive entre os ouvintes, que vive isolado em uma redoma de vidro? É uma história de inadaptação?

Muitas vezes conversei com pessoas que me disseram que achavam meu projeto interessante, mas não viriam assistir porque não suportavam a contorção e a claustrofobia. No entanto, apenas uma vez que apresentei em um espaço fechado, tive o depoimento de uma pessoa da plateia que deixou a sala justamente por essa razão: Guillaume me disse que ele achou insuportável assistir à minha performance pois ela o fazia revisitar um pesadelo que ele teve recorrentes vezes na sua infância, no qual ele ficava entalado em um espaço obscuro.

O lugar em que o espetáculo é apresentado contamina a leitura do público. Praia,

igreja, cemitério, hospital, jardim, esplanada, alto de uma montanha, rua movimentada, parque natural, museu da Escola Superior de Belas Artes, instituição de ensino médio agrícola, teatro, museu de História Natural. Estes ambientes, por vezes fechados, por vezes abertos, por vezes bonitos e por outras vezes pouco atraentes, combinados com a transparência da cenografia, mudam o universo e o sentido da imagem de uma pessoa que busca escapar de seu pequeno espaço.

Esta criação, além de incorporar o lugar em que o espetáculo é apresentado enquanto parte integrante da cenografia e da dramaturgia, integra também o público presente, fazendo com que ele interfira nas leituras possíveis. Um exemplo foi quando tive oportunidade de apresentar para crianças e senhoras refugiadas da guerra na Ucrânia, na cidade de Crecchio, junto ao festival Artinvita. Em um momento de troca após o espetáculo, conversamos com a ajuda da tecnologia de um tradutor online. Neste momento de troca, parte do público italiano presente manifestou ter sentido que a claustrofobia transmitida pela apresentação havia se exacerbado com a presença de refugiados de guerra. Eles também manifestaram sua surpresa ao constatar que, em contraste com a angústia experimentada, aquelas crianças refugiadas e sobreviventes de uma guerra gargalhavam com leveza e inocência das peripécias e estratégias que eu inventei para escapar do espaço delimitado pelo plexiglas.

Uma outra situação interessante foi apresentar para Jade, uma aluna cega de uma escola de ensino médio próxima a Lyon, onde ofereci ateliês e apresentei em parceria com a instituição cultural Les Substances. Ante a proposição de sua professora de educação física, convidei Jade a entrar na caixa, reconhecer o espaço, sentir o som que o plexiglas faz com a fricção e os golpes – som que, nas apresentações, está ampliado por captadores piezoelétricos e alterado com efeitos. Estimulamos que ela tentasse subir, sentir a dificuldade disso, sentir como o objeto é estreito e escorregadio, sentir o calor e a transpiração de estar em um espaço tão cerrado, sentir a altura que aparenta intransponível, sobretudo quando não se vê o topo. Com a ajuda de uma colega que sussurrava para Jade o que acontecia em cada momento do espetáculo, ela pôde desfrutar da experiência, acompanhar a história. Ela aplaudiu de maneira muito entusiasmada, a ponto de seus movimentos se transformarem em espetáculo: de pé, ondulando para frente e para trás, a cabeça fora do eixo, os braços aplaudindo euforicamente, o corpo aberto, ocupando mais espaço do que o habitual – o que levou as pessoas ao seu lado a se afastarem. O espaço aberto ao redor, acompanhado de seus movimentos desajustados, fez com que ela atraísse todos os olhares. Ela não se enxerga e não vê a reação das outras pessoas, por isso, não teve os mesmos parâmetros de julgamento. Ela estava entusiasmada e

expressava isso sem nenhum pudor ou recalque.

Eu estava suficientemente satisfeita para ignorar a opinião de uma das educadoras sociais que me procurou no fim do espetáculo para dizer que a experiência não tinha dado certo porque havíamos delegado a missão de narrar o espetáculo a Anne, melhor amiga de Jade. Segundo a educadora, que estava sentada perto das alunas, a narração de Anne foi pouco específica e muito pessoal, pouco descritiva e cheia de adjetivos gratuitos, sendo insuficiente para passar a suposta “mensagem” do espetáculo.

Ilustração 58 –
Vaulx-en-Velin (França),
novembro de 2022.

Alunos de ensino médio
assistem a performance
enquanto Jade escuta a
descrição do espetáculo feita
por sua colega
(à esquerda).



Diário de bordo

Razès (França), 8 de agosto de 2020

Vou performar pela primeira vez a minha criação *Passagens* no contexto profissional francês! Hoje vou me apresentar em uma praça de um vilarejo que se chamava Razès e, na semana que vem, no parque do castelo de Nexon. *Passagens* fazia parte da programação do festival *Multipistes*, organizado pelo Le Cirque – Pôle Nationale de Cirque Nouvelle Aquitaine, Nexon. Estou sentindo muita dor no pé direito. Nas últimas semanas fiz de tudo para me recuperar mais rápido, tentando não forçá-lo. Não foi fácil, pois moro em uma caravana e preciso atravessar um parque de cerca 600 metros cada vez que quero ir ao banheiro ou à cozinha.

Nexon (França), 9 de agosto de 2020

Apesar da dor no pé, o espetáculo foi muito bem recebido. O público estava disposto em um semicírculo, as crianças sentadas em tapetes no chão, os adultos em cadeiras de plástico. Esta data é o início de uma pequena turnê regional recheada de ações no território. Estou entusiasmada!

Saint-Jean Ligure (França), 13 de agosto 2020

Acabei de me apresentar na frente do terraço de um restaurante, em um vilarejo chamado Saint-Jean Ligure. Hoje o dia está chuvoso e isso não é propício para a performance: a umidade faz com que as paredes de plexiglas escorreguem e alguns movimentos se tornam perigosos. Pela primeira vez, tive que lidar com as dificuldades geradas pela chuva. Foi uma apresentação difícil, mas a dor no pé e a umidade não impediram que o espetáculo fosse realizado e bem recebido.

As pessoas estavam dispostas na terraça do único restaurante da região que abre no domingo. Uma rua separava deste público tomado de assalto, que não esperava assistir a uma performance instalada do outro lado da calçada. Um ou outro carro passava esporadicamente, sem que isso atrapalhasse a apresentação ou gerasse dispersão no público.

Ilustração 59 –
St-Jean Ligure (França),
agosto de 2020



Não havia pessoas que tinham vindo especificamente para assistir ao espetáculo, todos os presentes pensavam apenas em aproveitar o domingo para almoçar fora. Todos assistiram atentamente e ficaram envolvidos até o final da apresentação. Para a maioria foi o primeiro contato com este tipo de performance. O contexto era particular: entrar em uma caixa de acrílico e ser observada por pessoas que estavam comendo me deu a sensação de me exibir em uma vitrine de *freakshow*, mas isso logo foi compensado pelo movimento da rua, pelos carros e pássaros que passavam, pela chuva que começou a cair. Havia muitos elementos presentes e a distância da mesa permitiu que a situação não fosse marcada apenas pela sensação de exposição.

Nexon (França), 14 de agosto de 2020

Segundo dia de apresentações. O espaço é muito diferente: uma fazenda agrícola. O público é menos numeroso, mas muito interessado. É a primeira vez que me apresento em uma configuração completamente circular, com pessoas dispostas em torno de toda cenografia e em grande proximidade. Para evitar o risco de que os movimentos não sejam interessantes de todos os ângulos, repetirei alguns momentos importantes, tomando como frente cada uma das quatro paredes. É um desafio adaptar a escrita da peça para compartilhar o espetáculo igualmente com todo o público disposto nesta nova configuração. Meu pé ainda dói muito.

Nexon (França), 15 de agosto de 2020

Hoje foi o terceiro dia de apresentação seguido. Instalei a cenografia de manhã entre as antigas cavaleriças do castelo de Nexon, que estão servindo de escritório para a bilheteria do festival, e o antigo castelo que sedia a prefeitura do vilarejo. O céu está azul, a praça está repleta do som das vozes de crianças, que, eufóricas, correm por todos os lados. Estou torcendo para que elas se acalmem e consigam assistir ao espetáculo sentadas e com um mínimo de concentração.



Ilustração 60
– Nexon
(França),
agosto de
2020.



Ilustração 61 – Centre International d'Art et Paysagisme de l'Île de Vassivière (França), agosto de 2020.

Ilha de Vassivière (França), 16 de agosto de 2020 – antes da apresentação

Hoje me apresento, em um lugar ainda mais exótico: uma galeria de arte contemporânea do *Centre International d'Art et Paysagisme de l'Île de Vassivière*³⁵, na Ilha de Vassivière (França). Instalei a cena na entrada de um pavilhão de esculturas, ao lado de outras obras e instalações. A escolha do lugar foi influenciada pela presença de um toldo, que protegeria a estrutura da umidade em caso de chuvisco. Estou esperando o público, que vai acomodar de modo disperso ao redor do pavilhão e será composto por visitantes da galeria, que vai descobrir que haverá uma performance e ficaram para assistir por curiosidade.

³⁵ Site web do Centre International d'Art et Paysagisme de l'Île de Vassivière (França) [Link](#).



Ilustração 62 – Centre International d'Art et Paysagisme de l'Île de Vassivière, (França), agosto de 2020.

Ilha de Vassivière (França), 16 de agosto de 2020 – depois da apresentação

Foi interessante reparar como o contexto mudou a leitura e a recepção que as pessoas tiveram de minha proposição cênica. As experiências prévias foram ligadas a festas do vilarejo e momentos de descontração (como o almoço do domingo), sempre programadas para o período da tarde (momento destinado aos espetáculos que são assistidos em família). Em Vassivière o tipo de público é outro. Muitas pessoas manifestaram a impressão de que meu trabalho se tratava de uma obra plástica, uma escultura contemporânea: como se eu fosse uma escultora que buscasse uma forma corporal dentro de um bloco retangular.

Uma espectadora de hoje me disse que, por vezes, graças à contorção, meu corpo beirava o abstrato. Eu apresentei três vezes na mesma tarde, e isso foi muito intenso e ousado fisicamente para mim. Levei vários dias para me recuperar das dores musculares nas outras partes do corpo, junto com a dor no pé, mas finalmente minha primeira turnê estava concluída e eu poderia tomar alguns dias de repouso.

Nexon e Limoges, dia 24 de agosto 2020

Escrevo na sala de espera do médico em Limoges. Ninguém pode me acompanhar, vim de bicicleta. Pedalei uma hora e cheguei sem fôlego, o pé latejando. Mas meu pé dói menos quando pedalo do que quando caminho para fazer as conexões de trem e transporte público. Cheguei e fiz logo uma radiografia, que detectou fratura total de um osso pequenino que se chama sesamoide. Pesquisei “sesamoide” no google para saber mais sobre a lesão e li que o nome deste osso vem etimologicamente do latim: *sesamum* que quer dizer grão de gergelim. Apesar de pequeno, este osso é muito forte pois ele apoia todo o peso do corpo. Os gregos consideravam que este osso era inquebrável. Sua recuperação, quando possível, é lenta pois se trata de uma área de baixa vascularização.

Limoges (França), 9 de setembro de 2020

Hoje apresentei meu solo *Passagens* na Escola Superior de Belas Artes de Limoges. Novamente foi dolorido, mas tudo se passou como o previsto. Em meio a obras e instalações inacabadas, que ainda estavam sendo trabalhadas pelos estudantes, me instalei em um grande salão branco. A disposição adotada foi frontal, com a cenografia instalada contra uma parede, a plateia sentada no chão e em cadeiras improvisadas, ocupando o espaço restante. O público era composto principalmente pela comunidade de alunos, professores e alguns ex-alunos

desta instituição, que se encarregou de fazer a divulgação do evento em autonomia.



Ilustração 63 – Ecole Nationale Supérieure des Arts de Limoges (França), setembro de 2020.

Nexon (França), janeiro de 2022

Estou tomando o tempo de me recuperar porque tenho prevista uma apresentação na Bienal de Circo de Marselha, um evento particular devido às adaptações ao contexto sanitário: apenas profissionais do setor seriam aceitos para compor o público.

Marselha (França), fevereiro de 2022

Hoje a apresentação foi feita em uma sala inóspita: fria, sem iluminação natural, com luzes cênicas improvisadas. A plateia era pequena, composta apenas por diretores do setor e políticos que delegam subvenções, e estava disposta em filas e linhas de cadeiras postas de frente para a cenografia. Este contexto não é o mais acolhedor mas eu fiquei muito feliz de poder performar novamente. Hoje foi a primeira vez que a necessidade de uma iluminação cênica se apresentou e um técnico do festival me propôs um desenho de luzes. O primeiro espetáculo se passou como o esperado, mas na segunda apresentação ele se deu a liberdade de interpretar ao seu modo a iluminação, colocando filtros coloridos.



Ilustração 64 – Marselha, fevereiro de 2022.

Eu tive calafrios de angústia quando percebi que minha pele estava lilás, e em seguida vermelha. Esta estética não me agrada para nada, sugerindo uma espécie de vitrine de Amsterdam. Me senti muito exposta e frágil diante desta plateia composta apenas por profissionais, apresentando um espetáculo solo de minha autoria, mas com um desenho de luzes que me desagrada e que eu não consigo justificar.

Reggio Emilia (Itália) 9 e 10 de setembro de 2021

Hoje fiz a minha primeira apresentação na Itália, no Dinâmico Festival, um festival de circo anual em Reggio Emilia. Tenho outra apresentação amanhã. A cenografia está instalada no parque *del popolo*, no centro da cidade. O festival propõe diversas atrações simultaneamente. Isto faz com que o som de outros espetáculos invada o espaço da minha apresentação, precarizando as condições de recepção do espetáculo. Isso porque a atmosfera sonora desta performance é minimalista, composta apenas da amplificação do som feito pelos movimentos e da pele que desliza na parede de plexiglas. Isto me estressou.



Ilustração 65 –
Reggio Emilia
(Itália),
setembro de
2021.

Esta semana, a temperatura está muito quente, e o calor também é outro fator que interfere na apresentação, pois a minha transpiração diminui a aderência da pele contra o material da cenografia, fazendo com que o ambiente sonoro se esvazie.

Como havia uma venda de bilheteria, o festival instalou toldos e cercas, compostas de uma grade de metal coberta por uma lona branca, para separar a entrada do público, mas estes não eram suficientemente altos para impedir que os passantes avistassem a estrutura e parassem para assistir à performance do lado de fora. Mais uma vez a disposição prevista para ser adotada é frontal mas a rua impõe uma circularidade – por mais que o festival busque induzir e coreografar a disposição do público, as pessoas se colocam como bem entendem, parando no meio de vias, sentando na grama, assistindo o espetáculo por detrás da cena. Isto me obriga a abrir a coreografia, utilizar a prática do picadeiro para compartilhar com um público instalado a 360 graus. Acho que o festival teria preferido que eu ignorasse os passantes e me focalizasse na plateia que paga o ingresso, apresentando frontalmente e exclusivamente para ela. No entanto, não pude conter o prazer de partilhar com as pessoas que pararam por acaso, surpreendidas por uma situação que elas não esperavam e curiosas em relação à performance. Queria dialogar com quem suspendeu o que estava fazendo para assistir ao espetáculo, se instalando em lugares improvisados, por vezes em pé, no meio do caminho, ou buscando um cantinho para se sentar na grama.

Alguns dos espectadores de hoje que vieram em família, compraram ingressos e se sentaram confortavelmente em locais previstos próximos à cena, reclamaram que o espetáculo tinha pouca trilha sonora – código típico na estética de espetáculos de rua daquele festival – e que não era pensado especificamente para entreter crianças. Por outro lado, várias pessoas que estavam distantes, escutando mal, levantando a cabeça em um ângulo agressivo para cervical, assistindo o que podiam, vieram agradecer depois pela performance inusitada.

Collioure (França), 11 de setembro de 2021

Acabei de apresentar meu solo *Passagens* em uma praia de Collioure. Tive apenas uma noite para fazer o caminho que separa Reggio-Emilia do sul da França, quase na fronteira com a Espanha. Cheguei ontem, instalei o espetáculo e preparei tudo para apresentar hoje de manhã. A caixa foi colocada em uma praia, na frente do mar. O lugar é magnífico, mas o calor fez com que eu escorregasse na minha própria transpiração – tornando a apresentação difícil e arriscada. Outro resultado do suor foi que a atmosfera sonora criada pelos microfones ficou vazia por falta de fricção da pele, deixando espaço para os sons da praia, os gritos de euforia das crianças, o som das ondas do mar, a conversa indistinta e os talheres e copos que as pessoas usavam nos bares e terraças à beira mar.



Ilustração 66 – Collioure (França), setembro de 2021, © Emmanuel Layani.



Ilustração 67 – Collioure (França), setembro de 2021, © Emmanuel Layani.

Collioure (França), 12 de setembro de 2021

Quando terminei de apresentar, em vez de entrar de novo na caixa, saí e fui logo mergulhar no mar. Recebi os aplausos de dentro da água, não voltei para cumprimentar o público, tomada por uma sensação de transcendência que poucas vezes senti na minha vida. Fazia dois anos que eu não entrava na água do mar. Dois anos duros em que vivi o confinamento da Covid e atravessei os primeiros invernos da minha vida. Antes de 2019 eu nunca tinha vivido fora do Brasil e não conhecia o inverno. Entrar no mar foi um reencontro, uma libertação, um prazer incrível.

Um dos espectadores de hoje era um escultor que morava em Collioure. Ele veio me dizer que modela argila, e que eu uso meu corpo como argila, remodelando as formas possíveis. Ele disse que o que fazemos parecia diferente mas era, no fundo, a mesma coisa, uma mesma busca por ascensão, por transcendência. Ele se despediu dizendo: eu também passo o dia procurando o céu.



Ilustração 68 – Collioure (França), setembro de 2021, © Emmanuel Layani.

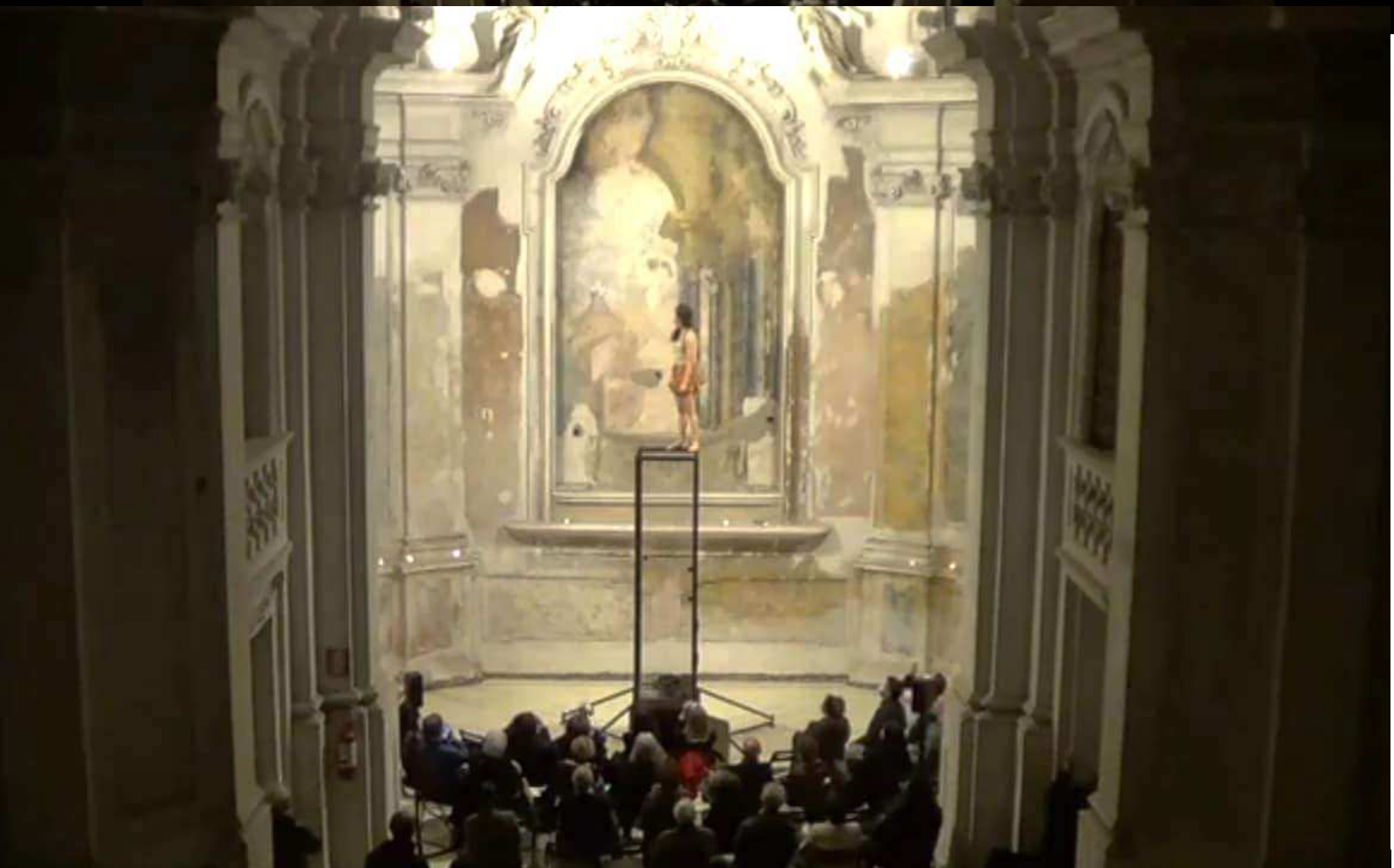


Ilustrações 69 a 72 –
Castel Bolognese
(Itália), novembro
de 2021.

Castel Bolognese (Itália), 12 de novembro de 2021

Hoje em Castel Bolognese eu apresentei em uma igreja desconsagrada, dentro do marco das *Giornate contro la violenza contro le donne* em um evento organizado pela prefeitura da cidade, contato que tivemos graças à diretora do Dinâmico Festival, em Reggio Emilia, que julgou o espetáculo apropriado para esta situação.

O lugar era magnífico: paredes pintadas com cores desbotadas pelo tempo, enfeitadas com relevos barrocos, que foram sobriamente cobertos por um reboco branco. O som da igreja, que parecia uma mescla dos efeitos de “eco” e “*reverb*”, dava mistério ao espetáculo e solenidade aos movimentos. Consegui improvisar uma criação de luz, apagando uma parte das lâmpadas que iluminavam o público e deixando apenas as luzes do altar, onde instalei a caixa. O espaço da igreja me induziu a colocar o público de maneira majoritariamente frontal, em uma disposição parecida com a que se adota em uma missa, mas com menos espaço para se mover entre as cadeiras, sem corredores de acesso. Já sabia que algumas pessoas não iriam respeitar a posição das cadeiras e se moveriam com elas, buscando uma melhor acomodação e visão global.



Genova, 13 de novembro de 2021

Cheguei no Teatro Ivo Chiesa, Teatro Nazionale de Genova, na Itália, para participar da criação *Corpi idrici – Sinfonia da una città* de Alessandra Vannucci. Fiquei impressionada com o luxo e a precariedade que coabitavam o teatro: ao mesmo tempo que havia uma rampa de acesso para entrar de carro e descarregar a cenografia, havia goteiras por todos lados apodrecendo o chão do palco que era todo de madeira. Chovia muito neste dia.

Foi a primeira vez que fui convidada a integrar uma criação a partir de minha proposta física. Eu estava entusiasmada com a ideia de enquadrar a minha corporalidade dentro da proposta e do olhar de outro artista, pois este processo me parece enriquecedor. Ao mesmo tempo tinha receio – e queria entender de onde este receio vinha.

A origem dele ficou clara quando a Alessandra me propôs um figurino: uma touca da qual partiam vários fios grossos, longas madeixas de tecido que deveriam ter cerca de dois metros de comprimento, partindo da minha cabeça e arrastando no chão quando eu caminhava. O adereço era muito bonito e tal qual uma máscara me dava um aspecto mitológico: eu não era mais uma pessoa, me transformava em uma entidade, me remetia à Iemanjá. Mas eu tinha medo de executar meus movimentos e escorregar no tecido, de entrar na ficção e me desconectar com o presente, esquecer que o circo é arriscado e acabar caindo. Eu tinha receio de me deixar transportar pela dimensão representativa, pelo mito e pelo símbolo, precisava ficar em um lugar performático no qual continuo sendo eu, artista de circo, que executa seus movimentos com concentração. Esta situação me colocou em um lugar novo, no qual eu queria ser instrumento para uma narrativa que vai além de quem sou, mas ao mesmo tempo isso me dava um medo injustificado...

Me entreguei ao processo tentando conter minha relutância e vi uma temática, uma história, se projetando sobre a minha proposição física. Isso já havia acontecido, mas apenas como fruto da livre interpretação do público, que me procurava no final do espetáculo para compartilhar suas projeções. Desta vez era uma proposta voluntária a ser defendida como a leitura correta para os movimentos que serão executados e cabia a mim torná-la inteligível.

Embalada pela presença imponente de uma orquestra sinfônica, preparo-me às pressas. Alessandra me recebe explicando a temática, a proposta, as cenas, a minha entrada. Eu escuto tudo angustiada pois minha cenografia tinha começado a ser instalada pelos técnicos do teatro e eu gosto de acompanhar toda instalação: se houver algum problema técnico ou parafuso mau colocado sou eu que me coloco em risco, não eles. Mas ali não havia tempo e eu tinha que aproveitar os preciosos momentos que Alessandra conseguia me

dedicar, porque ela estava sendo requisitada em todos lados: tive a impressão de que tanto músicos, bailarinas, técnicos, quanto o pessoal administrativo do teatro não parava de chamá-la. Apesar de ela se manter focalizada na tarefa de me integrar, este excesso de movimentos e informações me dispersava. Fui fazendo uma revisão mental do que tinha captado, ao mesmo tempo que tentava aquecer para conseguir fazer posturas de conformação, que a umidade dificulta muito. Ao fundo, as repetições seguiam, com slides sendo projetados em cena, que apontam cronologicamente as enchentes genovesas – e suas consequências – do século XIX até hoje. Este espetáculo enfatiza a necessidade de repensar a relação do ser humano com as águas. Eu captava frases dispersas, em italiano: “comício das águas”, “rios e riachos com status jurídico próprio”, “revolta da torrente”. Tentarei me transformar na imagem da potência de águas revoltas que tinham sido intubadas. Águas que, mal tratadas e contidas, se rebelam. Haveria como interpretar isso sem sentir a turbulência dentro?



Ilustração 73 – Gênova (Itália), novembro de 2021, © Silvia Aresca

Lá fora, a chuva só piora. As goteiras continuam a molhar o chão das quintas do teatro. Os baldes que foram colocados para conter a água não são suficientes. O rio, revoltado, começa a tomar a cidade: as ruas ao redor já estavam alagadas horas atrás, como pude verificar tentando sair para comprar um sanduíche durante a pausa para o almoço. Desde então, o céu seguiu desaguando ininterruptamente. Com alerta amarelo de chuvas intensas, a cidade está sendo tomada por uma enorme inundação enquanto, em cena, falámos do rio que transbordava em revolta. O paralelo entre a proposição cênica e a catástrofe aquática ao redor do teatro é irônico e inquietante.

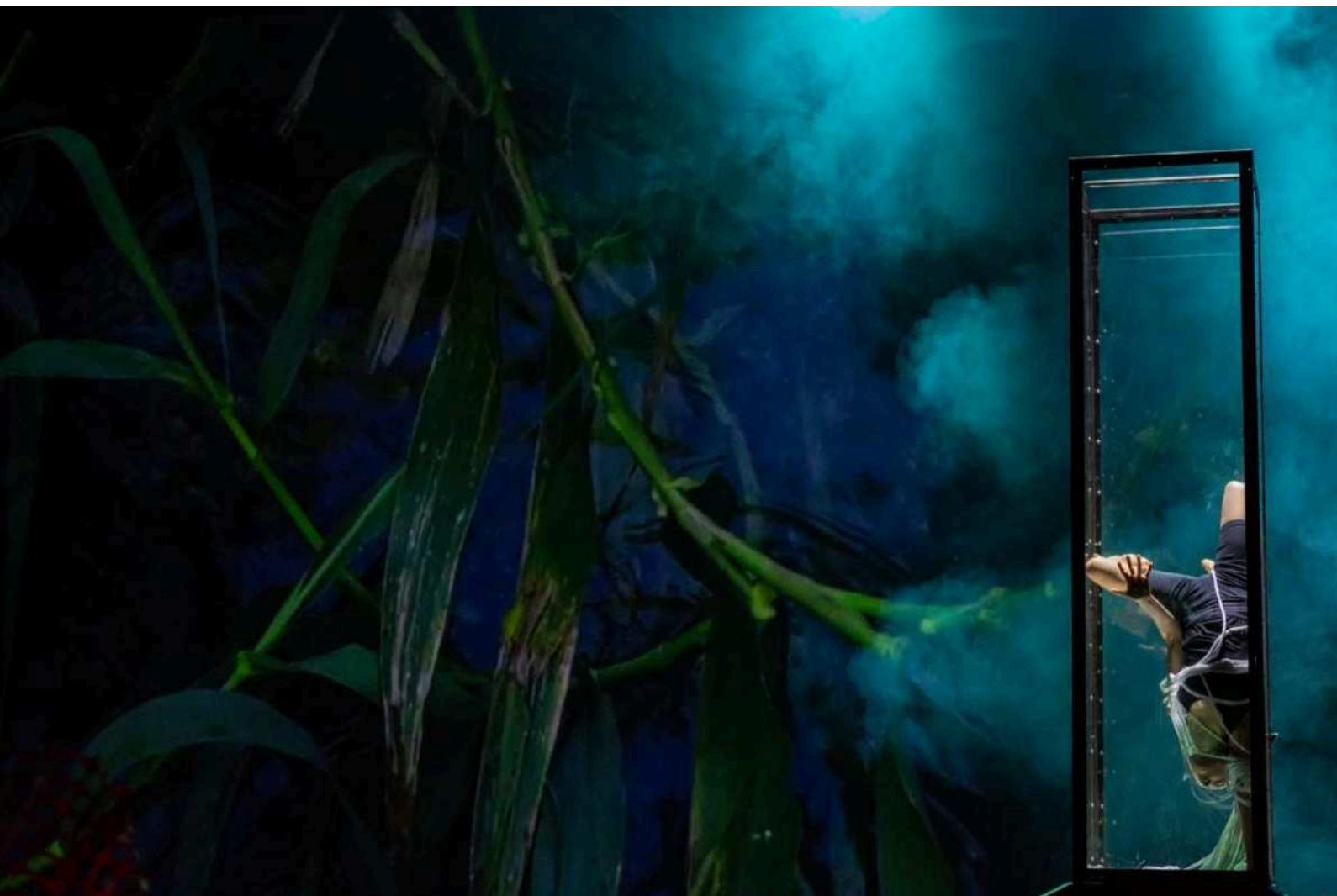


Ilustração 74 – Gênova (Itália), novembro de 2021, © Silvia Aresca



Ilustração 75 – Gênova (Itália), novembro de 2021, © Silvia Aresca.

Barcelona, dezembro de 2021

Com uma carta escrita rapidamente a mão e talvez recheada de erros de castelhano, iniciei minhas semanas de residências na Central del Circ de Barcelona (Espanha).

Hola, Soy Alice y estoy de residencia en la Central del Circ. Esa semana quiero cuestionar el enfoque del artista de circo en enseñar el control de habilidades extraordinarias porque creo que esta actitud está inscrita en una búsqueda competitiva por éxito personal. Me gustaría escapar de esa lógica de “sobresalir-se siendo el mejor” y buscar un paradigma diferente. Creo que sentir vertigen es una buena estrategia, porque el vertigen desestabiliza ‘todo’ y pone un enfoque en nuestra vulnerabilidad. ¿ Me puedes ayudar? ¡Busco proposiciones físicas que me hagan “sentir” vertigen! Podéis enviarme un texto (palabra, poema, relato, pregunta...) un video, una canción, un movimiento, un objeto, una instalación, un audio...Podéis elegir lo que mejor sirva para compartir sugerencias, comentarios, contradicciones, anécdotas, deseos, frustraciones, historias personales... Puedes dejar algo aquí, enviarme algo por correo o móvil, o venir a visitarme en la sala de trabajo. ¡Muchas gracias! Alice

Ao longo de oito semanas de residência, duas perguntas me guiaram:

- Como praticar a acrobacia para se tornar capaz de acessar este frágil território em que o corpo experimenta a vertigem?
- Será que a maioria dos artistas de circo compartilham as mesmas motivações e inquietações que eu ou elas são características da minha relação pessoal com as artes circenses?

Por sugestão da minha orientadora Alessandra Vannucci, passei a adotar a estratégia de pedir às pessoas (artistas de circo ou não) que me proponham desafios com objetivo de produzir em mim uma sensação de vertigem. As propostas deveriam ser uma atividade, tarefa ou ação concreta, de caráter circense ou não, que eu pudesse realizar na sala (ou nos seus arredores) durante este período no qual estivesse em residência artística. Eu fiz esse convite através de uma carta (acima). Também utilizei este vídeo [link](#) para persuadir artistas e colegas mais próximos de mim.

Diferentes artistas se disponibilizaram a me ajudar com este desafio. Recebi propostas como: ‘girar o máximo que posso com ajuda de um equipamento aéreo e depois buscar uma posição de equilíbrio precário, de preferência em parada de mãos’; ‘atravessar a sala de

treinamento nua sem nunca depois dar explicações a ninguém’; atravessar a sala em sua altura máxima de nove metros, escalando pelas treliças e arriscando posições de suspensão no alto’; entre outras. Executei todas as tarefas no limite da minha habilidade.

Até aquele momento não tinha conseguido sentir vertigem com as experiências realizadas a partir das propostas recebidas: apenas tontura, medo e indisponibilidade. A conclusão que tirei deste fator foi de ordem ética: não nos sentimos bem ao expor o outro – nem nós mesmos – ao perigo gratuito. A motivação por trás de uma tarefa é essencial para que a vertigem se desenvolva e tenha sentido. Isso porque a vertigem tem a ver com o desejo: há uma situação desejada que se esconde atrás do risco e do perigo – e é ela que nos motiva a enfrentá-lo e, assim, a aceitar a vertigem. Esse desejo pode ser de diferentes ordens como a vontade de superação ou alguma necessidade íntima, etc.

Eu não consegui traduzir meu desejo de estudar a vertigem em um jogo executável na sala de ensaio. Naquele momento, me senti impotente e estava fazendo muito frio na sala de ensaio. Passei uma parte do meu tempo dançando perto de um projetor porque esta luz me gerava uma fonte de calor. Naquele dia me diverti projetando as sombras das minhas mãos sobre meu corpo. Essa imagem me fazia experimentar uma sensação curiosa: eu imaginei uma mão ameaçadora que queria me enforcar, mas não conseguia. E depois pensei nas mãos de alguém que me ama me acariciando. E depois veio a imagem de uma pessoa que se sente inadequada: que tem medo das pessoas influentes cujas mãos ameaçam seu pescoço, que sonha em ser amada e inventa um amante imaginário cujas mãos percorrem seu peito.



Ilustração 76 – *Vieux-Port* de Marselha (França), fevereiro de 2022. © J.Paulin

Marselha (França), fevereiro de 2022

Hoje me apresentei novamente na Bienal de Circo de Marselha – que apesar de se chamar Bienal acontece anualmente (nos anos pares, se chama *Entre 2 Bienal*). Desta vez, performei na Rua Canebiere, avenida central da cidade de Marselha que desemboca no *vieux-port*, o porto antigo da cidade.

Fazia frio, 13 graus, chuviscava. Estávamos no final do inverno. Um mendigo se aproximou e me pediu para usar o microfone. Insistiu muito, dizendo que era muito importante, caso de vida ou morte. Eu não consegui lhe conceder o microfone, não quis me expor: gosto dos organizadores do festival, tenho com eles uma relação de confiança. Era a primeira vez que me apresentava em um festival grande... todos estavam esperando a prefeita, que iria fazer um discurso de abertura antes dos espetáculos começarem. Eu não prestei atenção no que ela disse: estava ocupada imaginando o que o mendigo tinha a dizer.

O público era muito numeroso, estávamos no centro da cidade. Do alto da caixa, o vento mistral frio soprando forte. Era intimidador levar o olhar e me deparar com uma imensa massa de passantes que parou para assistir ao espetáculo. Era muita gente, muito mais do que estava habituada.

Abruzzo (Itália), 29 de abril de 2022

Fui convidada a apresentar *Passagens* no Artinvita, um festival multidisciplinar na região do Abruzzo, na Itália. Estava instalando a cenografia em uma praça quando um grupo de idosos aparentemente interessado se acumulou em torno do espaço onde estávamos trabalhando. Pensei que teríamos um público engajado naquele dia. Eles fizeram muitas perguntas: “de onde vim?”; “o que vou fazer?”; “porque toda esta instalação?”. “Quanto tempo leva para instalar o ‘aquário’?”, completaram. “Mais ou menos uma hora”, respondi. Eles se disseram muito satisfeitos e impressionados com o quão bem feito era o material. “E como assim não havia homens para ajudar?”. Eles estavam impressionados com o fato de uma pessoa pequena como eu conseguir levantar tanto peso.

Depois de assistirem a toda a montagem, eles vieram me cumprimentar e se despedir. “Não vão ficar para a apresentação?”, perguntei. Não, porque era hora de preparar o almoço, “Mas foi muito interessante”, disseram. Nesse dia a montagem foi o espetáculo. Eles gostaram de admirar uma jovem levantando sozinha paredes bem altas, mais de três metros de altura, criando em poucos minutos uma estrutura sólida.³⁶

Ilustração 77 – Guardiagrele, Abruzzo, (Itália), abril de 2022.



Ilustração 78 – Guardiagrele, Abruzzo, (Itália), abril de 2022.

Abruzzo (Itália), 2 de maio 2022

Ontem, segundo dia de apresentações no festival *Artinvita*, um grupo de crianças ucranianas veio assistir ao espetáculo, acompanhado de uma cuidadora. A presença deles foi organizada pela instituição que os acolhia em refúgio por causa da guerra. Vários italianos estavam desconfortáveis, pois consideravam que o espetáculo era muito cruel para pessoas que viveram uma situação

de guerra. Uma parte alegou que a presença dessas pessoas na plateia tinha aumentado a sensação de claustrofobia. Conversando com uma das espectadoras no final do espetáculo, ela comentou que estava surpresa com a leveza com a qual as crianças assistiram à performance, rindo das quedas, admirando os movimentos, sem angústias. Uma delas veio falar comigo cheia de entusiasmo, colocando perguntas que eu não conseguia entender porque não tínhamos um tradutor. Todos estávamos muito curiosos e uma pessoa usou um tradutor online. A pergunta da criança era: “Como você fez para desaparecer magicamente no final?”.

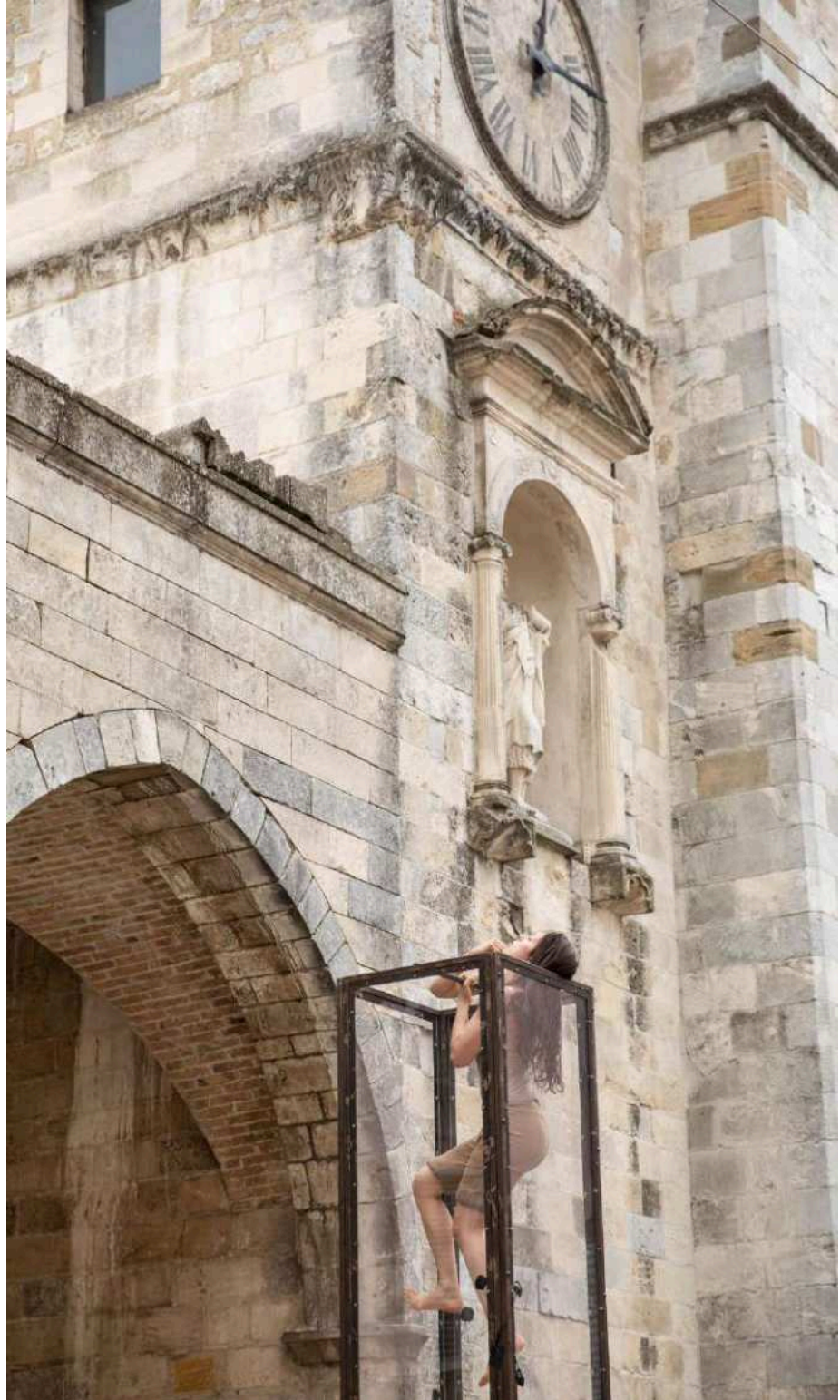




Ilustração 79 – Voultezac (França), maio de 2020.

Voultezac (França), 8 de maio de 2022

Acabei de apresentar em um festival promovido por um instituto técnico de paisagismo e agricultura, tendo o jardim como temática. Frutas, flores e até mesmo garrafas de vinho são produzidas e vendidas aqui. Mudas de plantas, objetos artesanais de jardim como vasos e cestos também. O público ficou disposto em círculo em torno da cenografia, em meio às árvores. A apresentação se passou pela manhã e, em seguida, almoçamos junto ao público em um piquenique coletivo e convivial.



Ilustração 80 – Bosco Urbano de Milão (Itália), junho de 2022.

Milão (Itália), junho de 2022

Hoje apresentei *Passagens* no bosque urbano, uma zona urbanística marcada pela arquitetura contemporânea em Milão. Foi a apresentação mais extrema que já fiz, achei que fosse desmaiar de calor dentro da caixa de acrílico. Ao terminar, uma senhora veio me dizer que ela se sentia transformada, que sairia dali diferente de como tinha chegado. Eu também: nunca foi tão bom e necessário deitar na sombra de uma árvore, sentir a grama coçando nas minhas costas e o alívio de já estar no chão.



Ilustração 81 – Bosco Urbano, Milão (Itália), junho de 2022.

Porto (Portugal), 9 de julho de 2022

Hoje apresentei no Parque do Covelo, em Porto, Portugal. O público estava disposto em semilua, sentado em cadeiras e em cangas na grama, debaixo das árvores. Um espectador veio me cumprimentar pelo espetáculo e disse que eu precisava trabalhar com um figurinista. A performance era muito bonita e era uma pena que dava para ver a alça do meu sutiã e isso era, segundo ele, inaceitável.



Ilustração 82 –
Porto (Portugal), julho de
2022.

Abadia de l'Escaladieu, Pirineus franceses, 27 de julho de 2022

Neste dia, me apresentei em uma abadia. O público foi convidado a se instalar em semicírculo ao redor da estrutura cenográfica, mas, como havia muitas pessoas, elas se dispersaram em torno de toda a cenografia. O camarim era magnífico, um quarto nas dependências históricas deste monumento isolado nos Pirineus. Essa apresentação terminou tarde. Sem hospedagem, precisei dirigir por duas horas até Toulouse. Foi a primeira vez que dirigi sozinha na autoestrada à noite. Precisei me preparar psicologicamente para entrar no escuro, controlar meu sono. Escrevi este diário momentos antes de me lançar.

Barcelona, setembro de 2022

Escrevi enquanto me preparava para me apresentar nas festas da Mercê, em Barcelona. O camarim foi instalado na cozinha do palácio onde a família real espanhola fica hospedada quando vai para a Catalunha. É um lugar enorme, labiríntico, cheio de corredores subterrâneos. Ao escrever, torcia para que alguém fosse me buscar antes da apresentação porque eu não havia decorado o caminho.



Ilustração 83 – Abbaye du Escaladieu, Occitania (França), julho de 2022.



Ilustração 84 – Barcelona (Espanha), 2022

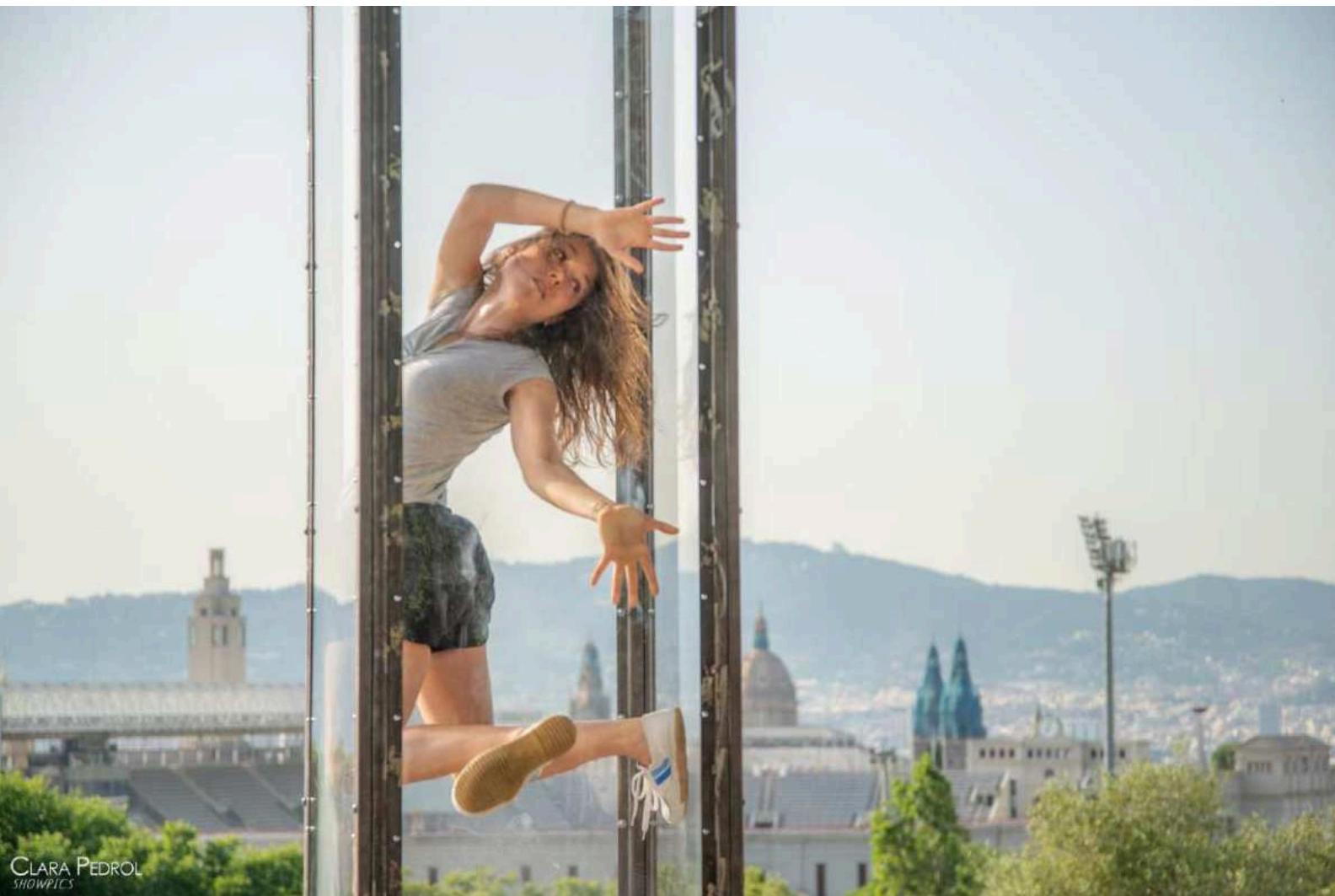


Ilustração 85 – Barcelona (Espanha), 2022 © Clara Pedrol.

Lyon (França), 11 de novembro de 2022

Esta apresentação fez parte da programação dos *Subsistences*, centro de artes em Lyon, mais conhecido como Les SUBS³⁷. Integrei a *Nuit de Cirque*, evento nacional organizado pelo governo francês para promover o circo contemporâneo. Os Subsistentes organizaram algumas apresentações em sua sede, no centro de Lyon, e também uma turnê descentralizada, para permitir que mais pessoas tivessem acesso à performance.

Para estas apresentações que se passam na sede, instalamos a cenografia no pátio principal que esta instituição divide com a Academia de Belas Artes de Lyon. Apelidado de *verrerie* (vidraça em francês), o local é uma espécie de estufa com arquitetura art nouveau marcada pela presença de metais e vidros. Como estes são os mesmos materiais da minha cenografia, o resultado estético ficou interessante.

Apresento a cada dia de tarde e de noite. Ontem de tarde, vieram crianças de escolas públicas e, de noite, o público geral, composto por pessoas acostumadas a frequentar teatros e galerias de artes. No final dessa apresentação escolar, havia uma conversa prevista com os jovens. As crianças estavam intimidadas de estar em um centro de arte e ter assistido uma apresentação “séria” e sem palavras e sem música. Me apresentei, disse que tinha vindo do Brasil, que havia escolhido morar na França. Me desculpei pelo meu sotaque de estrangeira e disse que se eles não entendessem minha fala eu tentaria explicar melhor. Senti que o fato de eu ter sotaque, e provavelmente até cometer erros de pronúncia falando francês, fez com que este público se sentisse mais à vontade e em confiança para se expressar.

A primeira pergunta, feita por Ibrahim, 7 anos, foi se havia uma história escondida nos movimentos que eles haviam assistido. Eu respondi “o que você acha?”. Ele disse que sim, que para ele se tratava da história de alguém que não consegue escapar. Eu disse, “Exatamente! É essa a história. Tem alguém que leu outra história?”. Uma segunda criança, Mohamed, 8 anos, disse: “É alguém que tenta superar um obstáculo muito difícil”. Eu respondi: “Exatamente”. Uma terceira criança, uma menina cujo nome não consegui entender, perguntou como pode ser que haja duas histórias ao mesmo tempo. Eu respondi que havia várias, e que eu gosto que cada um possa projetar sua própria leitura nestes movimentos. Perguntei se havia mais interpretações.

³⁷ Site web de Les SUBS [Link](#). Acesso em: 12.10.2024



Ilustração 86 – Lyon (França), novembro de 2022.

Dei a palavra a uma menina que, ao pegar o microfone, teve uma crise de timidez e não sabia mais o que falar. Passamos o microfone para o menino sentado ao seu lado. Ele aparentava ser um pouco mais velho que os outros, com cerca de 10 anos. Sem falar seu nome, ele perguntou: “Para você, qual é a leitura? O que você vê nesse espetáculo?”. Eu respondi: “É sobre alguém que tem dificuldade de se comunicar, e, por isso, tem dificuldade de ter um espaço seu, e também de chegar até o outro”. Eu não esperava que esta resposta

fosse criar alvoroço. Muitas crianças queriam acesso ao microfone, queriam o brilho de falar na frente de todos. Mesmo quando não sabiam o que falar, queriam dar novas interpretações e/ou concordar com as interpretações que já haviam sido dadas. Quando o tempo que tínhamos disponível havia acabado, eles tinham que se colocar em filas para voltar para os ônibus escolares, mas estavam muito excitados e curiosos. Desrespeitando as ordens do seus professores, fugiam para vir falar comigo. Pude sentir neles, um pouco da minha própria vertigem.

Perguntaram que língua se fala no Brasil e onde esse país fica. E me disseram que achavam que eu era francesa porque na performance eu gritava, chorava e dava gargalhadas em francês. Foi agradável receber esta observação infantil que me despertou um sentimento acolhedor, o de que falamos necessariamente uma mesma língua universal composta por gestos como gritar, chorar, sorrir, gargalhar. O momento foi muito tocante para mim e também para as organizadoras que trabalhavam no *Subsistences*.

Lyon (França), 13 de novembro de 2022

Depois das apresentações no centro de Lyon “engatamos” uma turnê na periferia da cidade. No primeiro dia da turnê *Hors le Murs* (fora dos muros, em francês – termo que a instituição adota para as apresentações descentralizadas), fomos para o centro Notre Dame des Sans Abris. Ali, emigrantes recém-chegados ganham abrigo, comida e trabalho de triagem e reciclagem de roupas que seriam posteriormente doadas. Este trabalho era provisório, pensado apenas para lhes dar o tempo de fazer seus documentos, ao mesmo tempo que exerciam uma primeira experiência nacional para vigorar em seus currículos tão pouco valorizados. Por isso eles chamavam os residentes de “passageiros”. Todos me falaram que foi curioso o paralelo com o nome do espetáculo, *Passagens*.

Eu apresentaria às 15h30 e me aconselharam a ser muito pontual e talvez até encurtar o espetáculo, pois exatamente às 16h os trabalhadores bateriam o ponto para ir embora – por vezes até fazendo fila alguns minutos antes para finalmente executar este gesto de liberdade. Terminamos às 16h15 e as pessoas ainda ficaram depois, curiosas, fazendo perguntas. Foi um verdadeiro prazer perceber que a urgência por partir deste lugar tenha sido suspensa por alguns poucos minutos.



Ilustrações 87, 88, 89 – Foyer Notre Dame des Sans-Abris. Lyon (França), novembro de 2022.





Ilustração 90 – Foyer Notre Dame des Sans-Abris. Lyon (França), novembro de 2022.



Ilustração
91 – Foyer Notre
Dame des
Sans-Abris. Lyon
(França),
novembro de
2022.

Caixas de
triagem
organizadas com o
título *Passager*
(*passageiro*).

Vaulx-en-Velin (França) 16 de novembro de 2022

Ainda acompanhada pela equipe dos *Subsistences*, hoje apresentei *Passagens* na quadra do ginásio de uma escola de ensino médio na periferia de Lyon, em Vaulx-en-Velin. Esta experiência foi inédita para mim pois pela primeira vez compartilhei minha performance com uma pessoa cega. Jade, já citada anteriormente no capítulo anterior, é aluna do ensino médio no Lycée de Vaulx-en-Velin e, acompanhada de sua professora de educação física, me pediu para tocar a cenografia antes da apresentação para conseguir imaginar o que se passaria. Com a autorização da professora, convidei-a para entrar no aparelho e sentir o quanto o espaço era estreito, o quanto a parede era lisa e difícil de escalar.



Ilustração 92 – *Passagens*.
Vaulx-en-Velin (França),
novembro de 2022.

Jade experimenta o som do plexiglas e as dimensões da cenografia.

Como já dito, Jade assistiu à apresentação com a ajuda da descrição voluntária feita por uma colega. O seu corpo, sem o filtro sentido pelo olhar dos outros, demonstrava que ela sentia a dificuldade e a energia dos movimentos. Fiquei emocionada com seu aplauso entusiasta.



Ilustração 93 – Vaulx-en-Velin (França), novembro de 2022.

Palma de Mallorca (Espanha), novembro de 2022

Hoje estou em Palma de Mallorca, apresentei de manhã no centro de arte contemporânea, durante o congresso ecofeminista *Altres Veus* (outras vozes, em catalão) organizado pela antropóloga espanhola Yayo Herrero. Neste congresso ecofeminista, que se propunha a compartilhar soluções inovadoras para problemas sociais e ambientais, havia praticamente apenas mulheres no público.

A ocasião também me fez notar que, nas últimas ocasiões em que estive com um grupo de amigos ou conhecidos em um festival de circo, o coletivo acabava sempre escolhendo espetáculos dirigidos por homens. Parece-me que uma performance, em especial um solo, criado e interpretado por uma mulher, interessa menos o público em geral – e também noto isso entre meus colegas de trabalho. Tenho a impressão que as pessoas supõem que um espetáculo proposto por uma voz ou um corpo masculino tratará temas variados, e que uma mulher se focalizará em falar sobre a situação da mulher – ou acabará falando sobre essa situação a despeito de uma escolha consciente. Então, por mais que seja um trabalho muito pertinente, desperta menos interesse geral.

Meu corpo, inevitavelmente marcado por questões de gênero, carrega consigo, em cena e fora de cena, a questão da mulher na sociedade. Esta é uma das tantas camadas de leitura possíveis do espetáculo *Passagens*. Será que a questão da falta de espaço da mulher na sociedade ofusca todas as outras camadas, tirando de mim a facilidade de tocar em temáticas que não seriam necessariamente vinculadas ou exclusivamente relacionadas a um gênero? No caso de *Passagens* temáticas como o isolamento, a busca por transcendência, a busca por romper barreiras comunicacionais, psicológicas ou emocionais, a busca de céu, a busca de encontrar sua forma e identidade, etc...

A sensação que eu tive neste evento foi que, para superar a crise ecológica e social atual, carecemos de estratégias. E que essas “outras vozes”, as de mulheres, por exemplo, conseguem fazer propostas e transmitir esperança, mas que poucas pessoas, além de elas mesmas, estão interessadas em escutá-las – provavelmente supondo que elas estivessem conversando sobre uma situação que dizia respeito apenas a elas.



Ilustração 94 – Museu d'Art Contemporani de Palma de Mallorca (Espanha), novembro de 2022.



Ilustração 95 – Châtellerault,
Nouvelle-Aquitaine (França),
dezembro de 2022.

Chatellerault (França), dezembro de 2022

Hoje me apresento no festival *Les insouciantes*, no Theatro Blossac, um teatro histórico da cidade. Instalamos a cenografia em uma sala, pois a cena era inclinada demais, antiga, com poltronas pequenas e de difícil acesso. A escolha da sala foi também para garantir a proximidade com a plateia e o conforto do público. Ao fundo havia uma peça de tapeçaria histórica – a primeira cortina que o teatro teve – que foi retirada de cena por motivos de conservação. A tapeçaria retrata a Vienne, rio que atravessa Chatellerault, vista de um lugar da cidade que é ainda reconhecível, pois a topografia restou intacta nos últimos séculos. O espetáculo se passou bem.

Boulazac (França), fevereiro de 2023

Hoje apresentei *Passagens* no festival 30x30, no polo de Circo de Boulazac, na região francesa Nouvelle-Aquitaine. Antes da apresentação, vivi um momento muito desagradável. O diretor contra quem movi um processo por assédio moral estava presente no local. Ele passou bem perto de mim, fingindo não me perceber. Eu senti que ele sabia que sua presença me perturbava e que ele se aproximou voluntariamente para me desestabilizar.

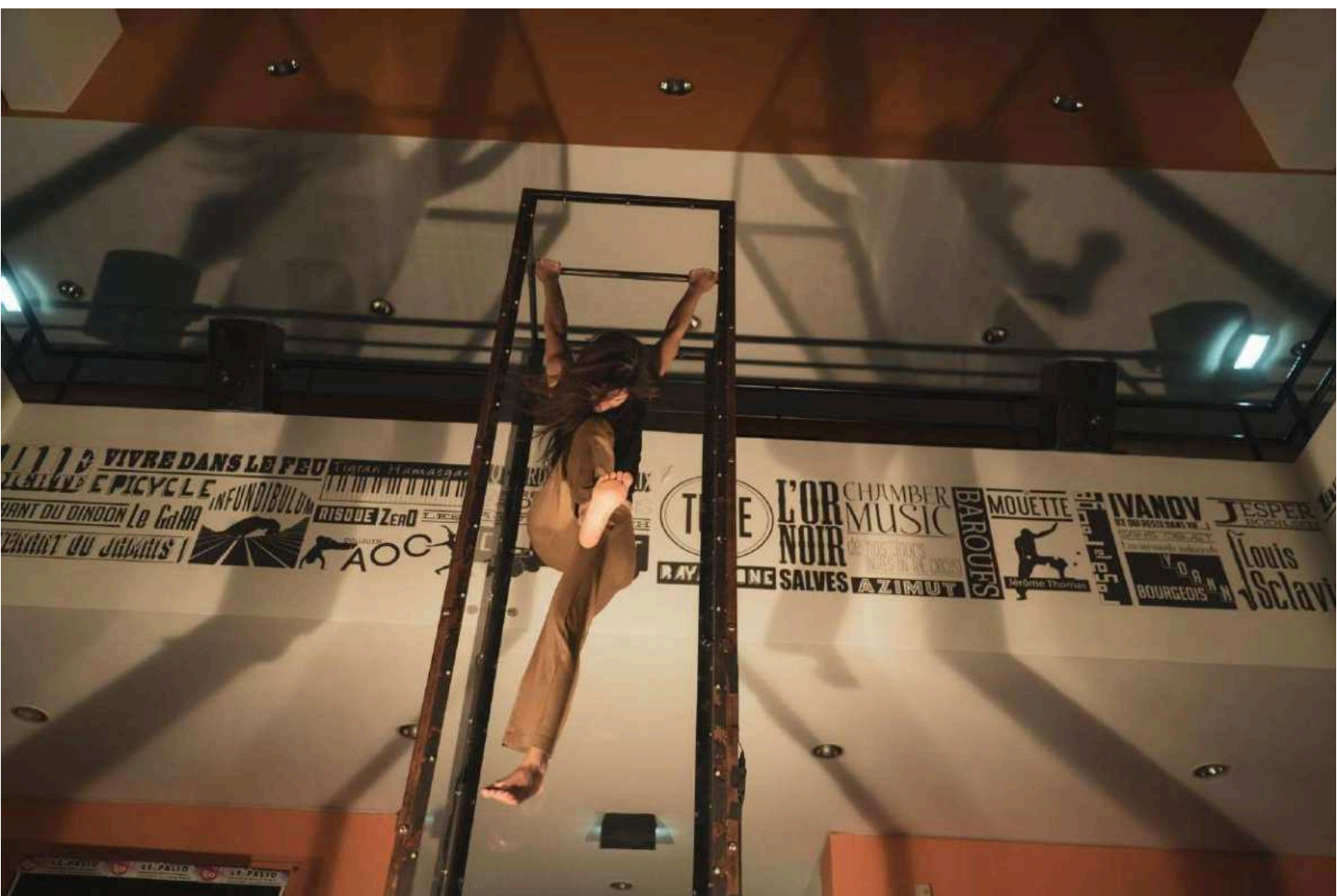


Ilustração 96 – Boulazac (França), fevereiro de 2023.

Split (Cidade portuária na Croácia), abril de 2023

Dirigi de Marselha até Split, na Croácia, sozinha, Não entendo nada. Não entendo o idioma. Estou em um bairro periférico e os homens (velhos) não querem me deixar carregar peso, querendo me ajudar na desmontagem. Mas eu não aceito, quero fazer eu mesma meu carregamento. Não porque eu desconfie deles, parecem gentis, só acho que eles podem se machucar com o peso da estrutura pois em geral as pessoas estimam que o material é mais leve do que o que de fato ele pesa.



Ilustração 97 – Split (Croácia), abril de 2023.



Colônia (Alemanha), maio de 2023

Estou apresentando no *Circus Danse Festival* de Colônia, Alemanha. É verão, o espaço do Festival fica em meio a um bosque, ao lado do rio Reno. Hoje de manhã, em uma canga estendida na grama, tomando sol, conversei longamente com uma jornalista interessada pelo meu trabalho, que me colocou várias perguntas. Respondi a cada uma delas sinceramente e sem me demorar, mas notei que meu trabalho está tão imbricado em todos aspectos da minha organização pessoal, que sai com a desagradável sensação de ter sido levada a contar minha vida inteira para uma pessoa desconhecida.



Ilustrações 98 e 99 –
Colônia (Alemanha),
junho de 2023.

Roma (Itália), 04 de julho de 2023

Hoje apresentei *Passagens* na Galeria Carracci, espaço do Palazzo Farnese, monumento renascentista que abriga a embaixada da França em Roma. O local é decorado com afrescos do pintor italiano Annibale Carracci (1560-1609) – que, ao lado de Caravaggio, é considerado um dos renovadores da pintura italiana nos fins do século XVI.

Estava mesmerizada pelos afrescos, que retratam Amores dos Deuses com cenas em grande parte baseada nas Metamorfoses de Ovídio. Mas, ao mesmo tempo, me senti à deriva. Ninguém foi designado pelas organizadoras, a adida cultural da França na Itália e a presidente da fundação *nuovi mecenati*, para me ajudar a instalar a cenografia. Todos os técnicos do lugar manifestaram mau humor diante do meu pedido de ajuda. As organizadoras se dispuseram a ajudar mas eu não quero aceitar a ajuda delas – acredito que ambas não estão habituadas a carregar peso e não se encontram nas melhores condições para se aventurar nessa tarefa: uma delas está grávida; a outra, um pouco mais velha, trabalha em seu escritório com roupas elegantes e hoje está até mesmo de salto alto. Pela primeira vez, me encontro sozinha para instalar essa estrutura que pesa cerca de duzentos e sessenta quilos. Com a ajuda de carrinhos, encontro meu modo. Vou anotar na minha agenda: arrumar um jeito de vender este espetáculo mais caro e contratar a cada vez um técnico para viajar comigo!

A apresentação se passou bem, foi muito mais silenciosa que o comum. O público, composto de diplomatas e mecenas, não exprimia suas sensações e me observava com neutralidade. Fui convidada para o jantar de gala que estava organizado em seguida. É muito interessante trocar com as pessoas depois do espetáculo. As projeções e leituras que escuto sobre meu espetáculo giram em torno dos mesmos temas. Nesta ocasião as pessoas perguntaram: você se refere à experiência dos surdos, que vivem como se fossem isolados em uma redoma de vidro? Você pensou na situação das mulheres, buscando mais espaço na sociedade? Você se refere à resiliência ante momentos difíceis da vida, e à vontade de autossuperação? Você pensou na imagem de uma pessoa que consegue finalmente superar sua própria depressão? É a história de alguém que enfrenta seus medos mais profundos, representados por paredes invisíveis, e se encontra finalmente com mais medo ainda, quando essas paredes se foram? Mas um medo cheio de entusiasmo e com uma certa alegria, porque se encontra ante a algo novo.

Para mim foi interessante estar circundada de imagens renascentistas, pois estes tetos ornados frequentemente retratam corpos volantes, muitas vezes em posições semelhantes às hoje adotadas por trapezistas. O tema da decoração da abóbada da Galeria Farnese é o

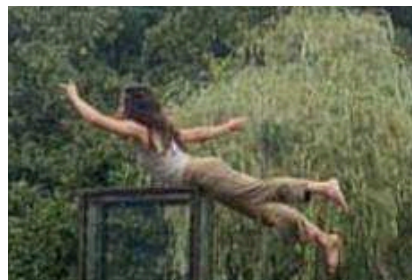
Triunfo de Baco e Ariadne, que representa uma procissão de casamento, com os dois cônjuges – o deus Baco e a mortal Ariadne – sentados em duas carruagens – uma delas dourada e puxada por dois tigres, a outra prateada puxada por dois carneiros. As carruagens avançam acompanhadas de figuras dançantes – mênades, sátiros, Pã, Silenus – e figuras voadoras, que transportam instrumentos musicais, louças e cestos com alimentos.



Ilustração 100 – Roma (Itália), julho de 2023.



Ilustrações 101 e 102 – detalhes do teto da Galeria Carracci.



Ilustrações 103 a 106 – Paralelos entre personagens retratados e movimentos circenses.

Poitiers (França), julho de 2023

Estava em uma cidade na periferia de Poitiers. Uma companhia de dança local, a Cie Adequate, organizava anualmente o festival *Étonnant Mouvement*, que marcava o calendário cultural local. O festival era simples, agradável e bem organizado. A hospedagem era feita na casa de voluntários, que colocavam à disposição um quarto individual para os artistas. Eu estava hospedada na casa de Sandrine – que se preocupava muito com a poluição cibernética e pedia para que eu não usasse nenhum eletrônico dentro do ambiente doméstico. Por isso, escrevi essas palavras em um caderno e as digitei depois. Ela estava preocupada em me receber bem, me colocou à disposição suas melhores toalhas e roupas de cama e preparava a cada dia um variado e rico café da manhã.

Choè, uma criança de 10 anos, era a voluntária do festival responsável por me acolher, verificar se eu dispunha de tudo que necessitava para fazer uma boa performance: água,

frutas e chocolates, café, local para me aquecer e para me concentrar, colchões para os alongamentos e para descansar antes e depois da performance, ducha, etc... Ela também era responsável de vigiar o material que estava instalado na rua, para que não houvesse incidentes como o roubo de um cabo ou microfone, a vandalização do material. Neste lugar, tão pacato, o único incidente possível aparentava ser um animal que sujasse a cenografia. Estava instalada em meio às árvores quando escrevi. Para me encontrar, o público precisaria caminhar cerca de cinco minutos em uma direção que adentrava um bosque, ao lado de um córrego. Uma cena de contos de fadas.



Ilustração 107 – Poitiers (França), julho de 2023.

Ilustração 108 – Poitiers (França), julho de 2023.



Neste espetáculo o espaço em torno é visível através do plexiglas e também se reflete neste material, como na foto acima em que os galhos das árvores se espelham. Este efeito também interfere na leitura e recepção da performance: assistir a

Passagens aqui em um bosque foi, com certeza, muito diferente de assistir à apresentação precedente na galeria Carrara – ou a próxima, prevista para a frente da estação de trem no centro de Hendaya.

Hendaya (França/País Basco), julho de 2023

Em Hendaya, a caixa foi instalada na frente da estação de trem. Algumas pessoas vieram de outras cidades do país basco para assistir ao evento, de Bayonne na França, de Irun ou de São Sebastião, ambas na Espanha. A localização é prática para o público. O evento foi organizado por uma companhia de circo chamada *Rouge Alea*, que emigrou de Marselha para Hendaya, buscando criar ações nesta região mais isolada culturalmente, com menos companhias de circo e recursos para estas artes. Eles criaram um local de treinamentos e workshops, também próximo à estação de trem, onde ofereci uma oficina amanhã. Em geral as pessoas que não são de circo têm medo de fazer minhas aulas, mesmo que elas sejam voltadas para todo público – bastando ter vontade de aprender como se alongar e cuidar de sua flexibilidade. Ofereço uma prática voltada para a saúde, não para o abuso do corpo, como as pessoas imaginam. Ao fim da apresentação, anunciamos que havia vagas para o workshop do dia seguinte, já que tínhamos pouquíssimos inscritos. Eu não tinha muita esperança de mais pessoas.



Ilustração 109 –
Hendaya (França/País Basco),
julho de 2023

Crema (Itália), setembro de 2023

Estou na Itália, desta vez dentro da programação do *Close-Up*, em um pequeno festival que divulga diferentes formas de arte em Crema, em especial dança contemporânea e instalações multimídia. Hoje de manhã eu estava muito satisfeita tomando um café e comendo um *cornetto di pistacchio* (doce italiano de pistache) quando fui interpelada por um senhor que trabalha no bar que tem convênio com o festival. O dono do bar é muito simpático e conversava com todos clientes. Ele me perguntou o que eu fazia no festival e eu expliquei que apresentava um espetáculo de contorção. Ele me perguntou: “você entra em uma caixa?”. Eu sorri: de fato sim, eu entro em uma caixa”. Mas eu sabia que ele não tinha visto imagens do meu espetáculo para elaborar tal pergunta. Conheço contorcionistas que se irritam com este estereótipo de que passamos nosso tempo tentando entrar na menor caixa possível. Foi a primeira vez que eu notei que contorcionistas e caixas possuem uma relação histórica. Eu achava que tinha inventado uma proposta autêntica ao me contorcer para caber em uma caixa, mas isso já foi feito várias vezes antes de mim – e com caixas bem menores.



Ilustração 110 a 113 – Crema (Itália), setembro de 2023.









Ilustração 114 – *Magic Mirroir* de Istres (França), fevereiro de 2024.

Istres (sul da França), fevereiro 2024

Chegamos em Istres, no sul da França. Na equipe somos três: eu como artista, Thibault na técnica e Clemence na produção. Viemos apresentar *Passagens* em um *magic mirror*, lugar cultural atípico com estética art déco. Nesta espécie de circo de madeira a escolha de uma disposição circular, com o público sentado ao redor da cenografia, nos parece inevitável. Decidi fazer uma captura completa da performance. Faz anos que ela circulava, mas eu não tenho um vídeo adequado para enviar para os programadores, caso eles peçam. [Link vídeo](#)



Ilustrações 115 – [Chateau Lacoste](#), próximo à Aix-en-Provence (França), abril de 2024 © Clemence Drack.

Chateau La Coste (sul da França), abril 2024

Fui convidada pelo Centro Internacional de Artes do Movimento C.I.A.M., uma associação de Aix-en-Provence (França), para apresentar *Passagens* no *Chateau la Coste*, Centro de Arte Contemporânea – construído sob um domínio vinícola também conhecido pela gastronomia. Estava entusiasmada para visitar esse lugar privilegiado, mas o vento soprando à 60km/h me desencorajou: em vez de flunar no jardim observando as instalações monumentais enquanto esperava o público, escrevi estas palavras no camarim improvisado, o mais confortável que já tive: um quarto de hotel cinco estrelas onde, me disseram, Barack Obama já ficou hospedado.

Aeroporto de Orly (França), 19 de maio de 2024

É a primeira vez que eu parto em turnê. Até agora eu tinha sempre viajado para um único festival, apresentado em um mesmo lugar duas ou três vezes – e em seguida voltado para casa. Dessa vez irei: apresentar em três países diferentes, seis cidades diferentes, atravessar sete fronteiras, fazer nove espetáculos, ministrar cinco workshops, tudo isso em vinte dias de viagem, percorrendo mais de 6800 quilômetros de autoestrada. Idiomas diferentes, alfabetos diferentes. Estou ansiosa e entusiasmada.

Decidi que esta missão era muito pesada para ser realizada individualmente, como estou habituada. Contratei o criador de luzes Julien Frenois como técnico de turnê para me acompanhar. Julien iria recuperar o caminhão com o material cenográfico e eu faria as viagens de avião, para não ser tão desgastante, já que as apresentações já são muito exigentes fisicamente.

Estou na zona de embarque do aeroporto de Orly, a uma hora de Paris, com o *check-in* feito. Em 30 minutos meu avião partirá para Belgrado. Mas Julien acabou de me ligar para avisar que ele está no hospital com uma fissura na fíbula e não poderá viajar com a cenografia, nem me acompanhar ao longo da turnê prevista ao longo das próximas três semanas.

Preciso pensar rápido. Devo pegar o avião? Mas não adianta nada viajar sem a cenografia. Consigo achar alguém de confiança que pudesse dirigir de Marselha para Belgrado em menos de seis horas? E mesmo se eu achar, o melhor é eu estar junto: a pessoa não conhece meu carro, não sabe onde ele está... acho que a melhor solução vai ser abandonar meu voo, voltar para Marselha e buscar o caminhão eu mesma.

Trem de alta velocidade Paris-Marselha, 19 de maio de 2024

Acabei de ligar para toda minha lista de contatos perguntando se alguém estaria disponível por três semanas para viajar comigo até Belgrado. A data de partida? Amanhã às 6 da manhã, de Marselha. É verão, todo mundo está ocupado e de última hora é muito difícil se organizar. Vou sozinha.

Aeroporto de Nice (França), 20 de maio de 2024

Preciso assinar o *carnet ATA*: um documento que me permite entrar e sair da União Europeia com mercadorias. Ele seria uma espécie de passaporte para minha cenografia. A administração me dá vertigem, sobretudo a francesa. Julien, que tem mais experiência que eu com este tipo de documento, me disse que seria bom prepará-lo e levá-lo para assinatura antes de sair da França – e a última duana acessível na estrada é a do aeroporto de Nice.

Telefonamos para verificar se o escritório da aduana estaria aberto, porque era feriado de Pentecostes. Disseram que sim, visto que ela não fecha nunca. Foi difícil achar o escritório da aduana, já que o aeroporto é enorme e estava desértico. Um carregador me explicou que eu devia entrar, virar a esquerda, seguir um corredor... Entrei em uma porta errada e ela trancou nas minhas costas. Me encontrei dentro de um hall de um depósito enorme, cheio de corredores repletos de mercadorias destinadas ao transporte aéreo. Meu celular não tinha sinal, entrei em pânico. Depois de cerca de vinte minutos um funcionário me encontrou. Eu tive medo por causa do contexto: não havia mais ninguém no depósito e achei que ele ia ficar furioso de me ver em um lugar que aparentemente tinha acesso proibido. Mas ele notou que eu estava perdida e apenas me indicou a saída. Desisti de procurar o escritório da aduana no aeroporto, vou seguir viagem sem assinar o *Carnet ATA*.

As vertigens da viagem, da vida, são definitivamente mais intensas do que me contorcer em um espaço limitado para depois subir no alto de uma estrutura de 4 metros e fingir que vou saltar.

Belgrado (Sérvia), 20 maio de 2024

Acabei de chegar em Belgrado e vim direto dar uma oficina no espaço do Bitef Theater, organizado pela associação Circunfera. Comecei ministrando a oficina em inglês, mas agora na pausa algumas pessoas vêm me falar comigo em francês, outras em espanhol. Mudar de idioma instantaneamente é uma habilidade para mim, mesmo dominando cada um deles. Preciso de um tempo para me relembrar do vocabulário. O cansaço também interfere nas minhas capacidades cognitivas, que sinto decaírem.



Ilustração 116 – Belgrado (Sérvia), maio de 2024.

Pronto-socorro de hospital público, Split (Croácia), 24 maio de 2024

Cheguei em Split, cidade portuária da Croácia, ontem à meia-noite. Estava muito cansada, me sentindo sozinha e vulnerável, do outro lado do mundo, me perguntando porque faço isso, se quero mesmo viver assim. Assim que cheguei encontrei Jacob, um circense sueco que mora na Holanda; realmente não esperava que ele estivesse aqui. Ele estava em um programa da Europa Criativa, o “*New European Leadership*” no qual um artista parte em intercâmbio de aprendizado acompanhando um profissional da área em outro país. Jacob veio acompanhar a diretora do *Peculiar Family Festival* onde eu tinha vindo apresentar. Foi uma surpresa inesperada e uma sensação aconchegante conhecer e reencontrar pessoas amigas mesmo sozinha do outro lado do mundo.

Mas hoje quando eu acordei, não consegui abrir os olhos. E não era só de sono. Há alguns dias atrás eu sonhei que havia um caracol caminhando na minha íris. Isso me deixou ainda mais ansiosa, como se tivesse sido uma premonição de que algo iria acontecer com meu olho. Acabei de sair do atendimento no hospital e agora estou escrevendo enquanto espero na

fila para receber os medicamentos. Fiquei impressionada com a velocidade do pronto-socorro croata – nunca achei que ousaria ir a uma emergência no mesmo dia de uma apresentação. Mas a urgência médica que tenho impõe essa necessidade. Uma artista de circo, Jelena, está me acompanhando e traduzindo meu problema, que na verdade não precisa de tradução pois está estampado no meu rosto. Mas ela está sendo muito útil para que eu não me perca nas alas e nos procedimentos burocráticos desse complexo hospitalar.

Meu diagnóstico: canal lacrimal entupido e infeccionado. Antibióticos, colírios, pomadas para os olhos. Água quente e massagem para desentupir e liberar a quantidade de muco lacrimal que ficou acumulada. Pequena intervenção cirúrgica quando eu voltar para a França – vão raspar minha pálpebra para tirar um quisto. Para explicar meu diagnóstico, a médica me disse, em um inglês marcado por um sotaque eslavo muito forte, que minhas lágrimas estão ficando retidas e por isso meus olhos estão inchados cada vez mais a ponto de deformar meu rosto.

Ljetno Kino, Split (Croácia), 24 maio de 2024

Hoje apresento no *Ljetno Kino*, que era um cinema público a céu aberto mantido pela antiga Jugoslávia, com uma vista estupenda para o mar. Eu estava ao lado da cena procurando o banheiro público e entrei sem querer na casa de uma senhora. Ela é filha de uma pessoa que antigamente projetava os filmes naquele cinema – por isso herdou sua casa ali. A pessoa que projetava tinha direito de morar na frente. O lugar é magnífico. Agora são os herdeiros da pessoa que projetava o filme que moram ali, suas famílias nunca foram embora e são *squatters* que ganharam o usufruto graças ao direito de usucapião.

Eu pedi desculpas em croata, *oprosti*, e ela me ofereceu pegar nectarinas (deliciosas) do seu jardim (eu devia ter colhido mais!). Agradei com a única outra palavra de croata que eu tinha aprendido, *Hvala*, e ela começou a falar ininterruptamente, aparentemente achando que eu entenderia. Isso durou alguns minutos até que eu me despedi com um gesto e saí timidamente.

Ilustração 117 – Ljetno Kino de Split (Croácia), maio de 2023.





Ilustração 118 – Ljetno Kino de Split (Croácia), maio de 2024, © Glorjia Lizde.



Ilustração 119 – Ljetno Kino de Split (Croácia), maio de 2024, © Glorjia Lizde.

Zagreb (Croácia), 7 de julho 2024

Apresentarei *Passagens* no festival Cirko'balkana, organizado pelo Circunfera, associação de circo da baseada em Belgrado, na Sérvia, e o Circorama, associação croata com sede em Zagreb. Eles me colocaram em contato com uma associação local, a [Zagrebački kvartovi kulture](#), que viabilizou outra apresentação de *Passagens* em um bairro periférico de Zagreb.



Ilustração 120 a
123 – Zagreb
(Croácia), junho
de 2024







Ilustração 121 a 124 – Zagreb
(Croácia), junho de 2024

Apresentar-me hoje de tarde neste bairro periférico foi particularmente interessante. O público parecia satisfeito com a performance. Mas, quando terminei o espetáculo, agradeci me inclinando e ninguém aplaudiu. Foi um silêncio constrangedor.

Eu não sabia como reagir até que um dos espectadores se aproximou e me levantou a mão, em posição de *high five*, como para dizer “foi legal”. Este gesto lançou um código para os numerosos espectadores que não sabiam como se comportar no final da apresentação, pois não estavam habituados a assistir a espetáculos. Eu supus então que por isso, eles não tinham aplaudido. Vieram então, um a um, me cumprimentar e agradecer pela performance. Isso durou mais de meia hora.

Ilustrações 124 e 125 – Zagreb (Croácia),
junho de 2024.



Sines (Portugal), setembro de 2024

Depois de dois dias na estrada repartindo as dezenove horas de viagem de caminhão, chegamos a Sines. O festival era bem organizado, a cidade tranquila e bonita. Descansamos o que conseguimos – aproveitando o restinho do dia para andar e conhecer os arredores – e no dia seguinte instalamos o cenário. As apresentações estavam previstas para a noite. Conseguimos improvisar uma iluminação interessante que refletia minha sombra nas muralhas do castelo. Optamos por uma disposição frontal com o público bem próximo. Com o descer da noite a umidade aumentou e a cenografia ficou toda molhada da maresia. Tive que readaptar o espetáculo e cortar vários movimentos para conseguir chegar até o final da história sem acidentes. Optei por brincar com o vidro embaçado, marcando meu corpo e desenhando figuras. Amanhã me apresentarei de novo nas mesmas condições.



Ilustração 126 – Sines (Portugal), setembro de 2024.



Ilustração 127 – Sines (Portugal), setembro de 2024.

Madrid (Espanha) dia 23 de setembro de 2024

O cronograma do dia era: partir de Sines às quatro da manhã, chegar a Madrid no início da tarde, instalar a cenografia, trocar de roupa, apresentar, desmontar e apenas depois ir se instalar no albergue. Fiquei desconfortável e irritada porque uma das programadoras mal tinha me cumprimentado quando cheguei e logo comentou: “A prefeita virá assistir, tudo tem que se passar super bem”. A prefeita de Alcobendas é conhecida por ser muito exigente e frequentemente não gostar dos espetáculos. Os programadores abertamente me colocaram a pressão de agradá-la para ajudá-los na missão de desenvolver o circo contemporâneo de Madrid e ter mais chances de receber subvenções. No final, tudo se passou bem, a prefeita aparentemente apreciou o evento. Com a trilha sonora do espetáculo *Alegria* (da empresa canadense *Cirque du Soleil*), ela postou no instagram fotos do espetáculo e de sua família sentada na plateia. Os programadores estavam satisfeitos. Espero ter conseguido ajudar na negociação política para o desenvolvimento do circo madrilenho.



Ilustração 128 – Madrid (Espanha), setembro de 2024.

Ilustração 129 – *Passagens*, Madrid (Espanha). *Screenshot* de *story* do instagram oficial da prefeita de Alcobendas dia 23 de setembro de 2024



Port St Louis (França),

19 outubro de 2024

Hoje de manhã apresentei *Passagens* na frente de um barco no porto São Luís, na França. As leituras foram curiosas: me falaram que tinha momentos que eu parecia aquelas estátuas que os marinheiros colocavam na proa dos barcos para espantar os monstros marinhos. Um espectador me contou que essas figuras geralmente representavam personagens mitológicos, deuses ou personagens femininas e tinham a intenção de trazer sorte e proteção aos navegantes durante suas jornadas marítimas. E que naquele dia eu tinha gerado este efeito para ele, de guiar uma jornada – e que ter ido assistir ao espetáculo era um elemento que deu um novo norte para o seu dia.

Ilustração 130 – Port St Louis (França), outubro de 2024.



Em direção à Bélgica, outubro 2024

Hoje acordei às 4h50 da manhã, peguei minha mala e caminhei até a estação de Bergerac, na França. Cheguei em Bordeaux às 6h40 e esperei minha conexão para Paris. Com mais de uma hora de atraso – devido ao fato de que uma mala fora abandonada no vagão, acabei perdendo a conexão para Liege, na Bélgica, onde tinha programada uma apresentação. Fiquei três horas esperando o trem seguinte na Gare du Nord, em Paris. Quando finalmente consegui entrar no trem, lotado, eu não tinha onde sentar. O controlador me disse para esperar no vagão do bar que ele viria assim que pudesse me designar um assento. Nesse vagão não tinha cadeiras: eu estava muito cansada, queria desesperadamente poder me sentar. Suspirei forte para aguentar o mal-estar, o controlador deveria chegar logo, pois o trem já estava partindo, já estava sentindo o chão começando a se mover e...

Foi uma sensação muito estranha. Tudo estava escuro e os sons abafados, distantes. Pouco a pouco minha visão voltou, e minha escuta também. Acordei sem me lembrar quem eu era nem onde estava. Eu me senti profundamente triste, uma sensação de melancolia de perda. Mas que era também muito peculiar porque ela advinha da sensação de que eu estava feliz, mas não conseguia me lembrar porque e então ia perder essa felicidade, e isso me gerava uma dolorosa sensação de perda. No chão, suada, duas senhoras tentavam delicadamente tirar a mochila das minhas costas. Eu não reconhecia nenhum rosto. Tampouco entendia que chão era aquele e porque eu estava deitada. Uma das senhoras perguntou meu nome e eu não lembrava. Notei que não era normal ter esquecido meu nome, e isso me inquietou. Notei também que as senhoras falavam francês e me perguntei porque eu entendia francês. Escutei as pessoas perguntando por um médico. Era para mim? E então a voz do chefe de bordo nos alto-falantes anunciou a necessidade de um médico e o atraso da partida do trem. Só então entendi onde estava. Mas o trem não tinha já partido? Eu achava que tinha sentido o vagão começando a andar. Pouco a pouco uma memória foi puxando outra, em retrocesso: eu ia apresentar na Bélgica. *Ah é mesmo, eu faço circo. Mas porque, como assim? Ah, lembrei, eu fiz uma escola de circo, mudei para o Rio de Janeiro para estudar por lá. Porque cresci em Minas Gerais, onde mora minha família...* Pronto, lembrei quem eu era.

Uma médica que estava a bordo veio me socorrer. Desmaio de cansaço por compressão do nervo vago, nada de extremamente grave, o trem pôde partir. Os funcionários me propuseram um assento, ao lado de Valerie, a médica que me socorreu. Ela é pneumologista e está viajando para dar uma conferência na Universidade de Bruxelas.

Ainda estou me sentindo frágil, porém bem melhor. Foi como se meu corpo tivesse dado um comando de “reset”, desligado e ligado de novo, apagado tudo que estava deixando

o sistema demasiadamente sobrecarregado. O desmaio me esvaziou e isso me fez bem. Dormi um pouco e agora estou escrevendo, finalmente faltam menos de trinta minutos para que o trem chegue a sua destinação.

Esqueci de tirar uma foto desta apresentação para ser fiel ao formato que estabeleci para este diário, no qual cada trecho viria acompanhado de uma foto.

Aeroporto de Marselha (França), novembro de 2024

Finalmente me apresentarei no Brasil, pela primeira vez desde minha formatura na Escola Nacional de Circo, em 2017. A organização foi longa: em parceria com o Festival de Circo do Brasil, pedi o apoio do Instituto Francês um ano atrás. Para minha grande surpresa e alegria, a proposta foi aceita. Assinei um contrato me comprometendo a realizar o projeto de atividades enviado, que consiste em apresentações em três cidades: Recife, Olinda e Fortaleza, em parceria com o festivais de circo do Brasil que acontece em Recife, Pernambuco e com o festival de Circo do Ceará. Neste projeto, enviei uma programação aproximada, pois os festivais ainda não tinham suas datas confirmadas. Na França, a programação é feita com muita antecedência e o calendário francês é difícil de coordenar com o brasileiro. Mesmo assim, confiei, assinei e comecei a construir a cenografia no Brasil.

Ninguém do Festival de Recife nem o do Ceará tinha visto o espetáculo ao vivo; enviei então um vídeo. Quando a data se aproximou, o Festival de Recife confirmou e disse para eu comprar as passagens, o que fiz imediatamente pois já estavam muito caras. Poucos dias depois, o Festival do Ceará rejeitou a proposta, alegando que buscam números de circo e que meu trabalho não corresponde à estética deles. Isso me criou um problema para cumprir o acordo com o Instituto Francês, já que eu tinha investido todo o dinheiro recebido em passagens e na construção da cenografia. Após muitas trocas de e-mails e justificativas, conseguimos manter o apoio, posso pegar o avião mais tranquila.



Ilustração 131
– Recife
(Brasil),
novembro de
2024.

Cheguei em Recife. Apresento *Fora* na abertura do festival, fiz passeios no Recife antigo, tomo água de coco e mergulho no mar. Com a ajuda da equipe técnica do festival, carregamos a cenografia em uma Kombi para instalá-la na frente do Paço do Frevo, no Recife Antigo. Nesta cidade, o espaço público é habitado: música, ensaios, vendas, tudo acontece ao mesmo tempo. Durante a montagem – que começa com muito atraso porque o espaço escolhido está ocupado por um caminhão imenso que descarrega telhas – somos atravessados por um ensaio de frevo, constantemente interpelados por curiosos e tivemos um problema com o som. A instalação ficou pronta com muito atraso. Entrei na caixa muito estressada e me apresentei quase surda, porque, quando estou ansiosa ou excessivamente concentrada, o primeiro sentido que me abandona é a audição. Quando saí da caixa, no final, os sons voltaram: um *funk* tocando ao longe, os testes de som dos diferentes palcos do festival Rec'n'Play, o barulho de sirenes, a conversa das pessoas...

Assim que os aplausos terminaram, uma amiga que veio me assistir se aproximou contanto que, do lado dela, havia uma pessoa em situação precária, que não entendia que aquilo era um ato cênico. Nunca tinha visto algo do gênero e estava cismada, tentando entender por que tinham me isolado, achando que talvez eu estivesse drogada – uma explicação que encontrou por eu estar agindo daquele jeito, como que retomando o imaginário de antigas humilhações públicas. Ouvi essa história curiosa e dividida entre tentar identificar no público quem poderia ser essa pessoa e me preparar para cumprimentar o cônsul da França, que veio assistir e está esperando ao lado da minha amiga para conversar comigo.

Com esse trecho concluo esta experiência com o diário de bordo que mantive entre 2020 e 2024. Fiz um relato das viagens, apresentações e aventuras que constituem essa vida nômade de artista de circo, tendo como objetivo tecer um texto imbuído pela experiência. Ao longo do processo fui notando que a prática de escrever, assim como a prática circense (composta pelo treinamento, os ensaios e a repetição de exercícios) também modifica meu exercício criativo cênico. Em *Passagens*, uma performance porosa na qual o corpo se deixa contaminar pela paisagem – e na qual a leitura do público fica vulnerável ao contexto da apresentação –, o processo criativo foi marcado e baseado na experiência e no encontro. O relato foi uma atividade complementar, que seguia a experiência cênica. Mas estes relatos, esta prática de escrever para digerir o vivido, foi dando origem a uma segunda criação: *Fora*. Neste segundo espetáculo pensado para a cena, escrever, ler e pesquisar foi que, ao contrário de *Passagens*, antecedeu o ato cênico. Por isso, para contar sobre esta criação, o formato adotado não será o de um relato de viagens, mas o de um ensaio, sempre em primeira pessoa,

compartilhando as reflexões que serviram de base para este segundo projeto cênico.

Capítulo 3 – Uma partilha da tentação de seguir criando

A criação do espetáculo *Fora*

Eis abaixo um texto que escrevi para guiar minha imaginação nas primeiras improvisações físicas – feitas sem palavras, apenas com gestos.

Não lembro porque vim aqui. Observo para tentar identificar. Vejo um reflexo, e caio, na profundidade de uma grande vertigem: quem se esconde atrás desse rosto? O vejo refletido em todos os lados, estou circundada de mim mesma, é meu rosto, mas não sei quem se esconde atrás dele. Estou presa, entre quatro paredes que me refletem, que me forçam uma confrontação comigo mesma, me forçam a notar que sou uma desconhecida. Estes espelhos amedrontados são demasiado altos, demasiado lisos, mas tento escalar. Escorrego, insisto, estudo uma nova estratégia. explodo, mas isso não ajuda, apenas me canso. Me encolho, tomo coragem e tento de novo. Que desejo de chegar no topo, superar o muro, poder abrir o olhar, observar para longe de mim o que há ao redor, escapar do meu próprio reflexo. Me contaminado com uma nova energia, que me ajuda a subir, quase consigo mas escorreguei. A raiva me faz reagir e dessa vez tenho sucesso. Observo satisfeita, do alto, a conquista, a realização, mas sigo presa, isolada no alto. Posso ousar descer de verdade, me lançar? Não sei, mas é inevitável, vou tentar. Lanço-me.



Ilustração 132 a 136 – *Fora*, Paris (França), maio de 2023 ©Raynaud de Lage.





O jogo de sombras que encontrei, por acaso e sem grandes pretensões, durante minha residência artística em Barcelona em dezembro de 2021 (ver p.118-119), me pareceu adequado para se tornar a primeira cena que abre o espetáculo *Fora*. Foi a partir desta imagem, e do imaginário que ela me evoca, que comecei esta criação.

Este segundo projeto foi iniciado graças ao apoio da *Gainerie – Scene Conventiionnée d’Intérêt Nacional*, uma instituição voltada para o desenvolvimento do circo contemporâneo em Toulouse, na França. O processo foi lento, a produção começou no final de 2021 e foi se

desenvolvendo em paralelo às apresentações de *Passagens*. *Fora* estreou em fevereiro de 2024 em Aix-en-Provence durante o festival Entre-deux BIAC em Marselha. Neste espetáculo *indoor* – destinado às salas de teatro e/ou picadeiros – tenho como objetivo falar de uma pessoa que tem dificuldade de se enquadrar, de encaixar-se em um modelo prévio: ela se sente ‘de fora’ de um parâmetro, esforça-se para caber até um dado momento em que desiste e decide escapar.

Por isso o título *Fora* me pareceu adequado. *Fora* é uma palavra da língua portuguesa e também de várias outras línguas que não marcadas por uma história de luta pelo seu reconhecimento e autonomia: occitano, corso, sardo, veneziano, catalão... *Fora* refere-se aos que estão “de fora”, aos que têm dificuldade de se enquadrar em caixas ou em estereótipos. Isto simboliza uma forma de liberdade: a liberdade de ser diferente, de recusar imposições que não nos convêm, de não nos conformarmos com hábitos ou comportamentos pré-fabricados, para encontrar uma relação autêntica com o mundo. No entanto, esta liberdade tem um preço: a exclusão e, portanto, paradoxalmente, o confinamento.

Para mim era evidente que queria utilizar o mesmo dispositivo do meu solo *Passagens* – a caixa de plexiglas – mas com um princípio diferente: em *Passagens* as paredes serviam para “flutuar” e “buscar o céu”. Em *Fora* elas são metáforas da segurança – que por vezes é aprisionadora, mesmo claustrofóbica, em contraste e tensão com a vontade de atravessar essas paredes em busca de liberdade, o que é também amedrontador, vertiginoso.

Diferentemente de *Passagens*, em *Fora* há um *clímax* em que o personagem realmente sai da caixa – e algo acontece do lado de *Fora*. Este algo é expresso com contorção a corpo livre, acrobacia, e uma reapropriação das técnicas de Enterologia³⁸ clássica, disciplina da contorção e do ilusionismo sobre a qual nos aprofundaremos nas páginas seguintes.

A falta de espaço

Como foi dito, em *Fora*, de *Passagens*, o dispositivo circense é o mesmo: a caixa de plexiglas, que organiza o espaço, polariza os olhares e transforma o corpo. No entanto, em *Passagens*, este dispositivo é centralizado, ele ocupa o meio da cena, interrompendo o espaço público e servindo ao corpo como uma possibilidade de ascensão, de caminho para as alturas. Em *Fora*, a caixa de acrílico ocupa o espaço obscuro da cena de um teatro em penumbra, e está descentralizada e disposta em diagonal no canto esquerdo da cena. Ela não serve para dar

³⁸ Consiste no esforço de um indivíduo para caber em um espaço muito pequeno.

a sensação de liberdade e ascensão, mas, pelo contrário, cria uma situação de extrema falta de espaço.

Para acentuar a sensação de claustrofobia, um recurso utilizado foi o trabalho de luzes, que modifica completamente o espaço traçado pela caixa de plexiglas – que se torna um espaço flutuante (pois a base não é iluminada), perdido no escuro da sala. As luzes permitem que o plexiglas se transforme em espelho, multiplicando os reflexos do corpo, e criando efeitos de caleidoscópio. A sensação física é muito diferente: em vez de ver o ao redor e o público através da transparência do plexiglas, como em *Passagens*, vejo meu reflexo, aprisionada entre quatro paredes em confrontação comigo mesma. Este espetáculo, portanto, é exclusivamente para o espaço teatral, a sala preta, diferentemente de *Passagens*, pensado para qualquer espaço alternativo.

Em *Fora*, a falta de espaço induz o corpo a se contorcer. Essa contorção é ambivalente. Por vezes resultado de uma opressão que aparenta inevitável, uma reação quase passiva do corpo que entra em colapso ao ser obrigado a lidar com a falta de espaço. Outras vezes torna-se uma reação à prisão, uma resposta, uma decisão, uma declaração ativa, um ato de rebeldia.

Em *Fora*, as torções tornam-se estratégia para resistir não por meio da demonstração de força, mas da flexibilidade – aqueles que estamos na posição mais fraca no equilíbrio de poder. Usamos esta expressão coloquial, *jogo de cintura*, para descrever uma maneira de lidar com uma situação difícil sem usar a força, apenas ‘dançar com ela’ até encontrar uma solução sorrateira. Neste espetáculo as contorções são uma reação desesperada para se posicionar entre duas tensões: querer se encaixar mas não conseguir; decidir fugir e sentir vertigem. E, talvez, finalmente conseguir se encaixar em outro lugar?

Minha preocupação inicial foi abordar a contorção como forma de contar a história de inadequação e inconformidade. A peça explora a história de uma pessoa que luta para se enquadrar na estrutura que lhe é imposta. Comecei então por observar os gestos das pessoas em situação de vulnerabilidade e decidi prestar-lhes uma homenagem secreta: reproduzir os seus gestos; e dar mais importância do que normalmente é dada às figuras circenses. Costuma-se dizer que o circo é uma atuação de risco, mas percebi muito mais perigo e tontura nesses gestos vulneráveis do que nos movimentos virtuosos dos artistas circenses.

Nesse processo, me deparei com fotos históricas de pacientes consideradas históricas, a *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Seus gestos, além de marcados pela vulnerabilidade, apresentavam uma dimensão bastante contorcida. Tomá-los como referência permitiu-me criar uma ligação orgânica entre gestos teatrais, inspirados na vida cotidiana, e

posições ou movimentos circenses extremamente flexíveis que, noutra contexto, pareceriam absurdos ou unicamente destinados à proeza.

Ao integrá-los desta forma, estes movimentos enriqueceram a narrativa ao revelar não um corpo que exhibe as suas capacidades ou a sua flexibilidade, mas um corpo que se torce para sobreviver e escapar ao seu enquadramento restrito – para poder viver plenamente. Mas, para além desta apropriação estética, fiquei inevitavelmente curiosa de aprender mais sobre a inquietante história desta dita doença do século XIX.

Uma vertigem na forma de contorção

No final do século XIX, o então diretor do Hospital Salpêtrière de Paris, o médico e cientista francês Jean-Martin Charcot (1825-1893), generalizou sob o espectro de uma mesma patologia várias pacientes com quadros muito diferentes, cujo único sintoma em comum era sofrer de crises convulsivas.

Derivada do grego ὑστέρα *hystera* (aquilo que se move no útero), a palavra “histeria” se popularizou com a teoria humoral de Hipócrates (460 a.C.-377 a.C.)³⁹, que influenciou a medicina ocidental até o século XVI. O termo designava uma forma de destempero atribuído inicialmente unicamente às mulheres, que teria como causa o útero inquieto por não estar cumprindo sua função natural de carregar um feto.

Conhecido por suas proposições inovadoras, Charcot popularizou a prática clínica, ou seja, a de diagnosticar uma doença a partir de indícios corporais. No entanto, a histeria não apresentava nenhuma manifestação física. Na busca por criar indícios, documentos a serem confrontados, Charcot encomendou imagens ao também médico Paul Régnard (1850-1927), que, sob sua orientação, registrou movimentos contorcidos das pacientes. Publicou-se, assim, em 1876 e 1877, os primeiros volumes da *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*.

O filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman acusa que, na falta de indícios físicos ou comportamentais homogêneos, os principais documentos médicos que na época serviram para legitimar a histeria como quadro diagnóstico foi essa produção estética constituída: por fotos, por vezes transformadas em slides para a projeção; e por performances

³⁹ A teoria dos quatro humores é uma teoria do corpo humano adotada por filósofos e crentes das antigas civilizações grega e romana. Elaborada por Hipócrates (460 aC-377 aC), foi amplamente descoberta com Galeno (130 – 216) e chega com plena vigência até o século XVII. De Hipócrates, a teoria humoral é o ponto de vista mais comum no funcionamento do corpo humano entre os físicos e médicos europeus que têm a lenda da medicina moderna na mídia do século XIX.

teatralizadas – as conhecidas sessões de terça-feira, nas quais Charcot apresentava suas pacientes sob indução hipnótica a um público curioso.

Didi Huberman propõe que na história da histeria há uma dinâmica de processo de dominação no qual o corpo das pacientes se tornou objeto de uma *mise-en-scene* feita pelos doutores. Sob o pretexto de desenvolver a ciência, as técnicas utilizadas para o tratamento das histéricas como a hipnose, os banhos frios e, sobretudo, a segregação, serviram: por um lado para legitimar o Dr. Charcot como uma figura ilustre da ciência de sua época; e por outro lado para separar, classificar e encarcerar mulheres que não correspondiam ao modelo aceito na sociedade da época. Elas não tinham nenhuma característica comum além do desajuste. Os comportamentos registrados nos documentos fotográficos eram parcialmente induzidos e havia uma grande preocupação estética ao longo da sua confecção.



Ilustração 137 – *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, André Brouillet, 1887.
Óleo sobre tela – A Coleção privada.

Charcot agrupou indiscriminadamente epiléticas, idosas, indigentes e psicóticas sob esta classificação, não excluindo totalmente a possibilidade da existência de uma forma de

histeria masculina. Sob sua direção terapêutica, científica e pedagógica, Salpêtrière se transformou em uma espécie de teatro onde as pacientes se exibiam e por vezes ganhavam notoriedade, como retratado no quadro *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887) do pintor e ilustrador francês André Brouillet (1857-1914).

Como defende o filósofo e historiador francês Michel Foucault (1926-1984) em *Vigiar e Punir* (1987), os espaços como escolas, hospitais e hospitais psiquiátricos têm como uma de suas funções separar e domesticar os corpos – sobretudo os corpos em crise, os corpos que não correspondem aos padrões estabelecidos –, para melhor controlá-los, sob uma perspectiva disciplinar. Como resultado, estes espaços arquitetônicos que definiriam também uma arquitetura do comportamento, uma sujeição que disciplina os corpos em questão.

Segundo o autor, a transição das punições corporais públicas para formas mais discretas de controle reflete um deslocamento nas relações de poder. A punição deixa de ser um espetáculo público de violência física e se torna um processo mais velado, direcionado ao controle e correção do comportamento socialmente desviante – moldando o indivíduo para que ele se ajuste às normas e hierarquias sociais e, quando isso não for possível, separando-o completamente. O diagnóstico de histeria pode ser visto como este tipo de violência, que não é diretamente física mas sobretudo psicológica e moral, deslegitimizando a voz, o comportamento e o direito à liberdade das supostas histórias. Mas pode o poder institucional controlar completamente um corpo? Em *O corpo Utópico* (2013), outra obra que Foucault escreveu anos depois, o autor considera que o corpo tem seus recursos de resistência e não é completamente passivo ante uma realidade inescapável ou um poder que busca inscrever-se nele.

Meu corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas próprias fontes de fantástico: possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, ainda mais obstinados que a alma, que o túmulo e que o encantamento dos mágicos. possui ele também, seus porões e seus celeiros, seus abrigos obscuros e suas praias luminosas. (Foucault, 2013, p.10)

Concordando com a afirmação de Foucault de que nosso corpo é uma inesgotável “fonte de fantástico” (2013, p.10) decidi projetar a visão de que os espasmos das pacientes de histeria seriam uma estratégia desesperada contra o poder que tentava se inscrever em seus corpos. A contorção, a convulsão, a crise histérica como uma forma de vertigem revoltada contra o enclausuramento, um protesto desesperado contra a vontade silenciada de expressar e escapar de injustiças e violências. Rebeldias que não puderam ser expressas por palavras,

mas que encontraram válvula de escape no corpo. No entanto, esta rebelião é facilmente contida e incorporada pelo discurso médico como crise histérica: sintoma de anomalia, de um corpo que quer ocupar mais espaço do que deveria em uma sociedade rigorosa, estreita e masculina. Talvez por isso, até hoje, apesar de a histeria não ser mais admitida como doença psicológica⁴⁰, o adjetivo "histérica" ainda é amplamente utilizado para deslegitimar o discurso de mulheres, sugerindo que elas reagem de maneira exagerada para problemas que teriam pouca importância.



Ilustração 138 – Fotografias de REGNARD Paul e Bourneville Désiré, 1876-1880

Em cena, projeto, portanto, diversos fantasmas no movimento contorcido: vejo um grito do corpo silenciado, um gesto desenquadrado e marcado pela vertigem, uma expressão última e emergencial da urgência de transformar uma vulnerabilidade em potência de vida, uma tentativa de fuga desesperada expressa em gestos desmesurados. Estes fantasmas me permitiram contaminar o gesto contorcido com sensação de vertigem – sensação adjacente ao desejo de superar um estado limítrofe.

Quando arqueio minhas costas para trás, o quadril avançando em contrapeso – para

⁴⁰ Em 1952, a Associação Psiquiátrica Americana (American Psychiatric Association) publicou pela primeira vez o *Manual Diagnóstico e Estatístico de Distúrbios Mentais (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, DSM-1)*, que foi a primeira tentativa de abordar o diagnóstico das doenças mentais por meio de definições e critérios padronizados. A edição mais recente, DSM-5-TR, publicada em 2022, fornece um sistema de classificação que tenta separar as doenças mentais em categorias diagnósticas com base na descrição dos sintomas (ou seja, o que dizem e fazem as pessoas como reflexo do que pensam e sentem) e no curso da doença. A histeria não figura mais neste manual e o diagnóstico que resta mais próximo dela seria “síndrome histriônica” que pode acometer tanto homens quanto mulheres.

evitar uma queda de costas no chão –, não sinto apenas meu estômago se esticando ao máximo: sinto a inapreensível herança de um movimento, apelidado de arco histórico, que percorreu diferentes contextos, tomou diferentes e efêmeros sentidos, e foi executado com variadas e impalpáveis motivações. Qual é o nexos e a necessidade de se arquear para trás? Por que este gesto está presente nos corpos das históricas encarceradas em hospitais psiquiátricos, servindo como sintoma que as classifica ainda mais como enfermas? E no corpo dos capoeiristas que brincavam ilegalmente⁴¹, por irreverência e necessidade, quando esta prática era proibida no Brasil colonial? Não há, evidentemente, nenhuma relação direta entre: o arco de coluna de uma paciente de histeria; o arco de um capoeirista que se inclina para trás evitando um pontapé no rosto; com este mesmo gesto executado por uma contorcionista que se apresenta na lona de um circo; com o de uma trabalhadora do campo no sul da Itália, que arqueia a coluna para trás finalmente abrindo seu peito retraído – pelo trabalho, pela miséria, pelo patriarcado – após descarregar suas frustrações dançando efusivamente a pizzica ou a tarantella⁴². Mas os gestos e movimentos são efêmeros rastros do corpo, essa maravilhosa fonte de fantástico. E os rastros são chaves, permitem a reconstituição, a abertura de portas e passagens para espaços secretos, são um recurso. E esses rastros não são tão efêmeros e frágeis como aparentam, eles escorrem por caminhos secretos, aparecem e desaparecem em contextos que aparentemente seriam desconexos, como em um *tour* de mágica, sobrevivem sorrrateiramente para emergir no corpo capaz de atualizar seu mistério.

Como não me sentir fortalecida por estes fantasmas que invento pra este movimento que me inventa, me transforma, me traz a sensação de liberdade? Interpreto o misterioso movimento de arquear-se para trás como um recurso íntimo de esperança. Este gesto extremo

⁴¹ Desenvolvida por descendentes de escravos africanos em comunidades quilombolas no então império português, a capoeira é fruto da resistência contra a escravidão imposta às comunidades afro-brasileiras, um exemplo de tradição cultural na qual movimentos vigorosos, giratórios, invertidos e/ou contorcidos são utilizados enquanto recurso para afrontar e transcender uma opressão, gerando uma válvula de escape para os que se sentem oprimidos por uma sociedade que não os contempla.

⁴² Na península itálica, o tarantismo é um fenômeno cultural de tradição popular que consiste na terapia coreográfica e musical. Este fenômeno se manifesta em situações de pobreza e opressão camponesa e/ou um ambiente social e familiar claustrofóbico. Assim como a capoeira, é uma manifestação coreográfica e corporal que oferece um modo de resistência para um grupo oprimido. O tarantismo seria uma cura para uma suposta patologia – causada pela picada de *lycosa tarantula*, uma aranha difundida nas áreas mediterrâneas. Esta doença é considerada uma forma de histeria, e é, tal como a própria patologia histórica, discutível na medida que está presente apenas neste contexto cultural, se manifestava sobretudo nos meses de verão com sintomas de mal-estar geral, estados de prostração, depressão, melancolia, chegando a configurar casos neuropsicológicos como catatonia, delírios, fadiga, distúrbios emocionais e confusão mental, sintomas que no passado foram associados a noções de epilepsia e histeria. A maioria dos sujeitos acometidos eram mulheres de origem humilde. A "cura" tradicional é uma terapia coreográfica e musical, durante sessões frenéticas de dança leva o/a sujeito uma espécie de transe.

questiona os movimentos e amplitudes articulares que consideramos possíveis e fazem o corpo escapar das forças que o enquadram – e ocupar mais espaço do que lhe é permitido. Para mim este espaço extrapolado é social, político, simbólico e fantástico.

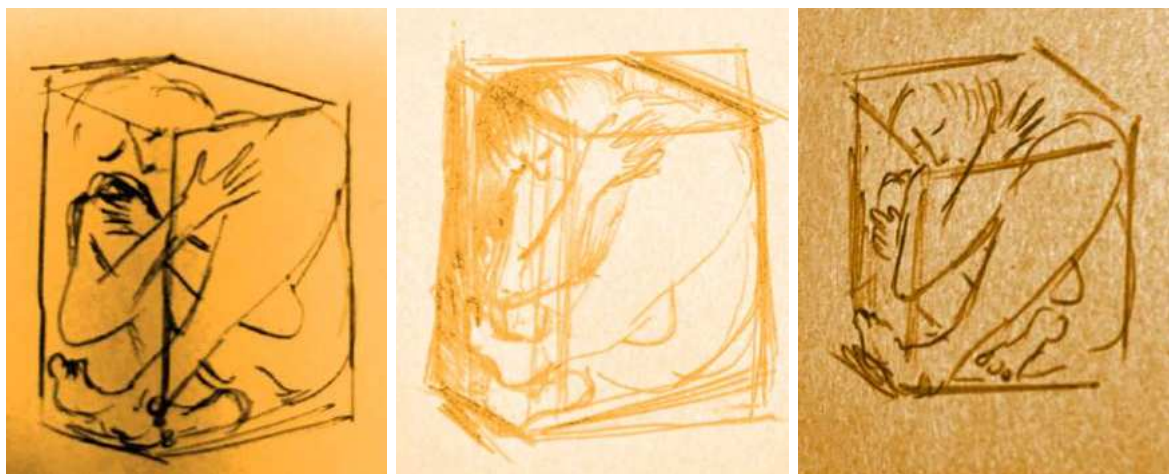
Por isso, praticar contorção, sobretudo os movimentos de arco de coluna, me coloca em um estado vertigem. E, também no sentido inverso, contorção é, para mim, uma das possíveis expressões corporais que o corpo adota involuntariamente quando é tomado pela sensação de vertigem. Ela é fortemente presente no nosso vocabulário e imaginário como o gesto sensível de quem descarrega uma emoção demasiadamente forte e incontrolável, vertiginosa.

Enterologia x escapologia

Em *Fora* coloca-se em jogo a claustrofobia (pânico de espaços demasiadamente pequenos) e também com agorafobia (agonia gerada pela sensação de vulnerabilidade em espaços demasiadamente grandes e abertos). Para isso resgato duas práticas ligadas às técnicas da flexibilidade e do ilusionismo que caíram em desuso no circo contemporâneo: a enterologia – o esforço de um indivíduo para caber em um espaço muito pequeno – e a escapologia – escapar das amarras e armadilhas.

No espetáculo *Fora*, após meia hora de sufoco e esforços múltiplos para escapar que culminam em uma fuga extenuante, o corpo é frágil do lado de fora. Marcado pelos ecos de uma vivência retorcida, ele segue adotando a contorção – sendo o único modo de se mover –, já que a ausência do apoio e da proteção das paredes impede que a posição ereta seja sólida. Se levantar implica no risco de cair. Um pequeno objeto se aproxima, quase indiscernível na penumbra. É uma pequena caixa de 40 centímetros quadrados, como as utilizadas pelos contorcionistas do início do século XX para realizar a proeza de entrar em espaços minúsculos.

Este número caiu em desuso. Seria por sua dificuldade? Pela suposta falta de possibilidades de inovação, já que não há muitos movimentos possíveis uma vez que se entra dentro do objeto? Seria porque o número é irremediavelmente previsível? Ao ver a caixa pequena, sabemos tudo que vai acontecer: a contorcionista vai entrar e ponto final. Estes questionamentos me levaram a estudar a história das proezas dos escapologistas, como Harris Houdini, e buscando informações e documentos sobre os números de enterologia.



Ilustrações 139, 140 e 141 – Esboços para *Fora*, 2023.

Como única referência, eu tinha texto *Que reste t'il des désossés?* (O que resta dos desossados?), de Ariane Martinez, capítulo do seu estudo *Histoire de la contorsion en occidente, les siècles XIX-XXI*, no qual ela comenta os números de Miss Dori (1936) e Rocky Rendall (1961). Apresentados nos antigos espetáculos de *music-hall*, eles consistiam em uma sistemática tomada de medidas do corpo do artista e da caixa no qual ele entraria. Por exemplo, Miss Dora, 1,50m, 47kg, entrava em uma caixa de 43 centímetros.



Ilustração 142 –
Miss Dora,
© Germain Douaze
1936.

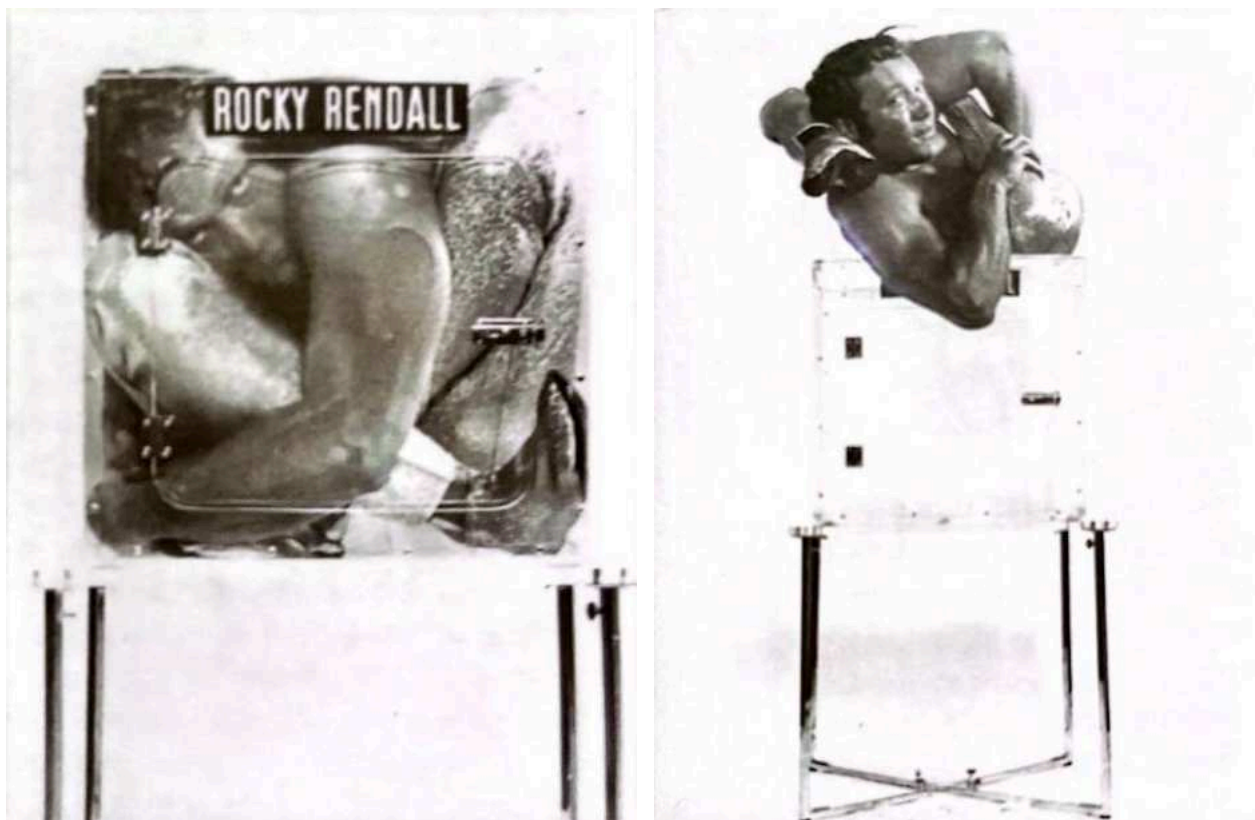


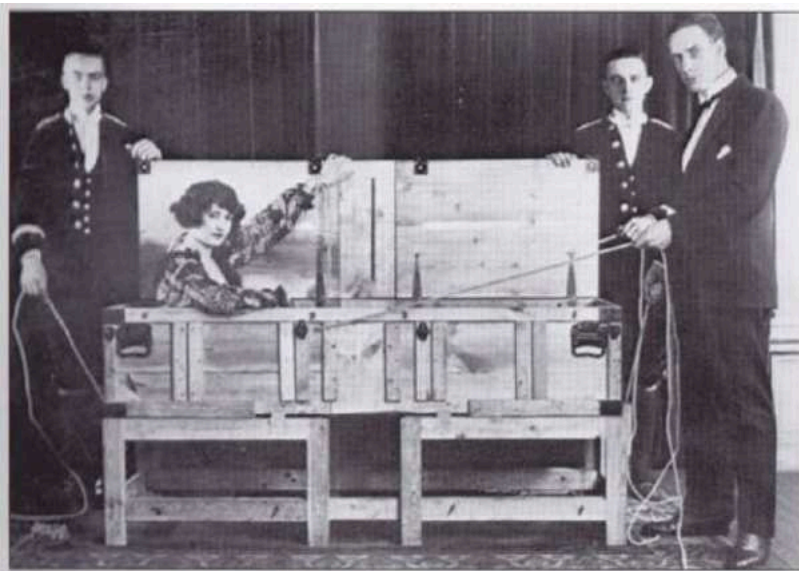
Ilustração 143 e 144 – Rocky Rendall (anos 1960-1970).

Comecei a perguntar em meu entorno se alguém conhecia uma pessoa que fosse capaz de entrar em um caixa pequena ou que pudesse me compartilhar algumas indicações. Eu não sabia como medir meu corpo para definir as medidas do objeto antes de construí-lo, se havia elementos para prestar atenção, proporções a respeitar para conseguir sair, se devia necessariamente colocar óleo no corpo ou não (nas fotos como as de Rendall, os contorcionistas de caixa parecem untados). Era necessário fazer furos para a circulação de ar? Havia um design ou formato melhor? Quadrada? Retangular? Mais larga na horizontal? Ou na vertical? Havia estratégias para a caixa parecer menor ou o efeito ser mais interessante? Bordas de metal mais largas ou curtas? O objeto no chão ou em um pedestal?

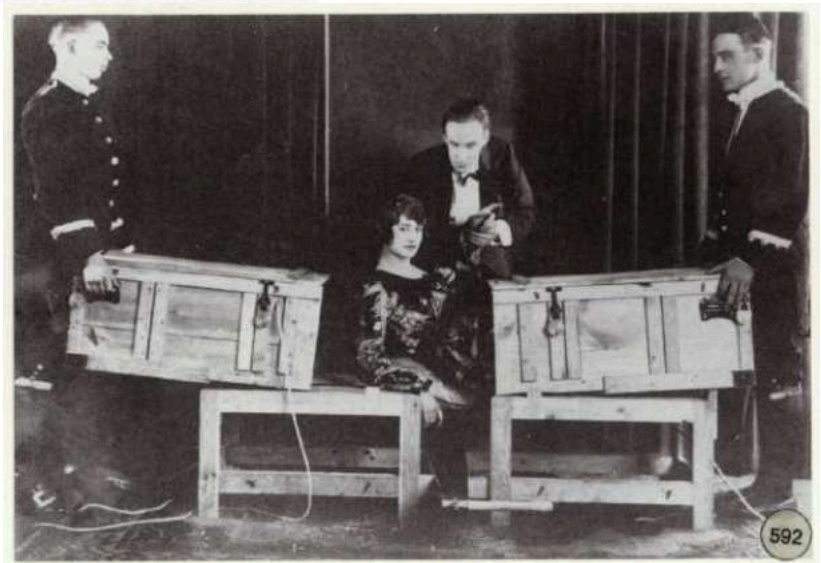
Durante todo ano de 2023 perguntei para todas as pessoas que encontrei se já tinham visto uma contorcionista que entra em uma pequena caixa. A única pessoa que me respondeu que sim foi Hernando, que encontrei em junho de 2023 em *La Villette*, Paris. Ele era técnico chefe da construção da lona que estava sendo erguida para hospedar a exposição do Tim Burton na cidade. Segundo ele, um circo em Madrid, do qual ele não se lembrava o nome, ainda apresentava este número. A contorcionista entrava em uma pequena caixa e, em

seguida, os fortões do circo vinham e “jogavam vôlei” com ela. Eu fiquei impressionada com o risco gratuito e a objetificação do corpo feminino presente no número que ele me descreveu. Se a caixa caísse, o corpo encerrado não poderia amortecer em nada. Ela se quebraria inteira, tomando forma da sua clausura, sem poder escapar.

Talvez tenha sido devido à sua dimensão violenta e objetificadora do corpo feminino que os números de enterologia foram saindo de moda. Um desdobramento desta técnica era, naturalmente, o número inventado pelo mágico, inventor e escritor inglês P.T. Selbit, pseudônimo de Percy Thomas Tibbles (1881-1938), e repetido inúmeras vezes por muitos ilusionistas ao redor do globo. Selbit é considerado a primeira pessoa a realizar a ilusão de cortar uma mulher em duas.



Ilustrações 145 e 146 – Selbit “cortando” sua assistente, c.1920



Para que este número seja realizado, duas pequenas caixas são colocadas lado a lado. Elas aparentam ser uma única caixa longa, com espaço apenas para que a assistente do mago coloque sua cabeça de fora de um lado, os pés de fora do outro. Na prática, há duas assistentes, duas caixas, cada caixa com uma assistente: as duas são enterologistas e colocam seu corpo inteiro em um espaço aparentemente muito pequeno: uma delas deixa entrever apenas sua cabeça, a outra apenas seus pés. Quando o mago aparenta ter cortado a mesma mulher em duas, ele apenas separou as duas caixas que aparentavam uma só.

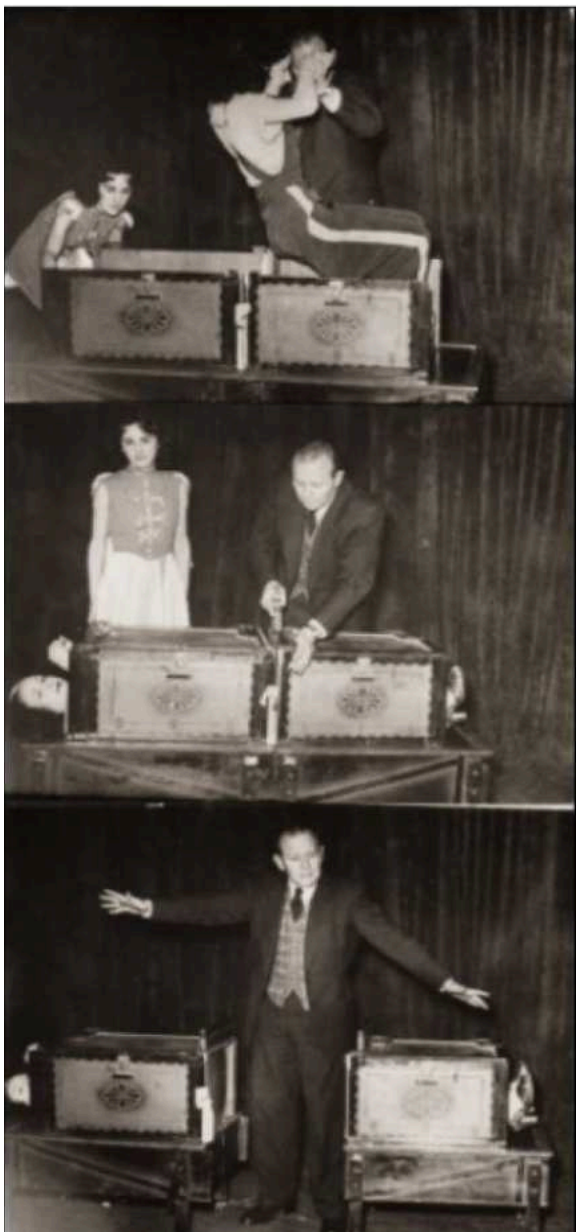


Ilustração 147 – Westminster Theatre, 1951.

Outro número que utiliza a habilidade dos enterologistas é a penetração por hastes ou espadas, na qual uma pessoa dentro de uma caixa parece ter sido atravessada por objetos pontiagudos pelos mais diversos ângulos, mas depois sai ilesa. Foi graças a criação de este tipo de truque realizado manipulando o corpo feminino que Selbit conquistou seu lugar entre os gênios do ilusionismo. A violência desta manipulação está inscrita nas chamativas frases que anunciavam suas performances : “Distender senhora”, “Esmagar uma senhora”, “Serrar uma senhora em duas”, “Penetração do corpo (de uma senhora como demonstra o desenho) com hastes.” (tradução nossa⁴³)

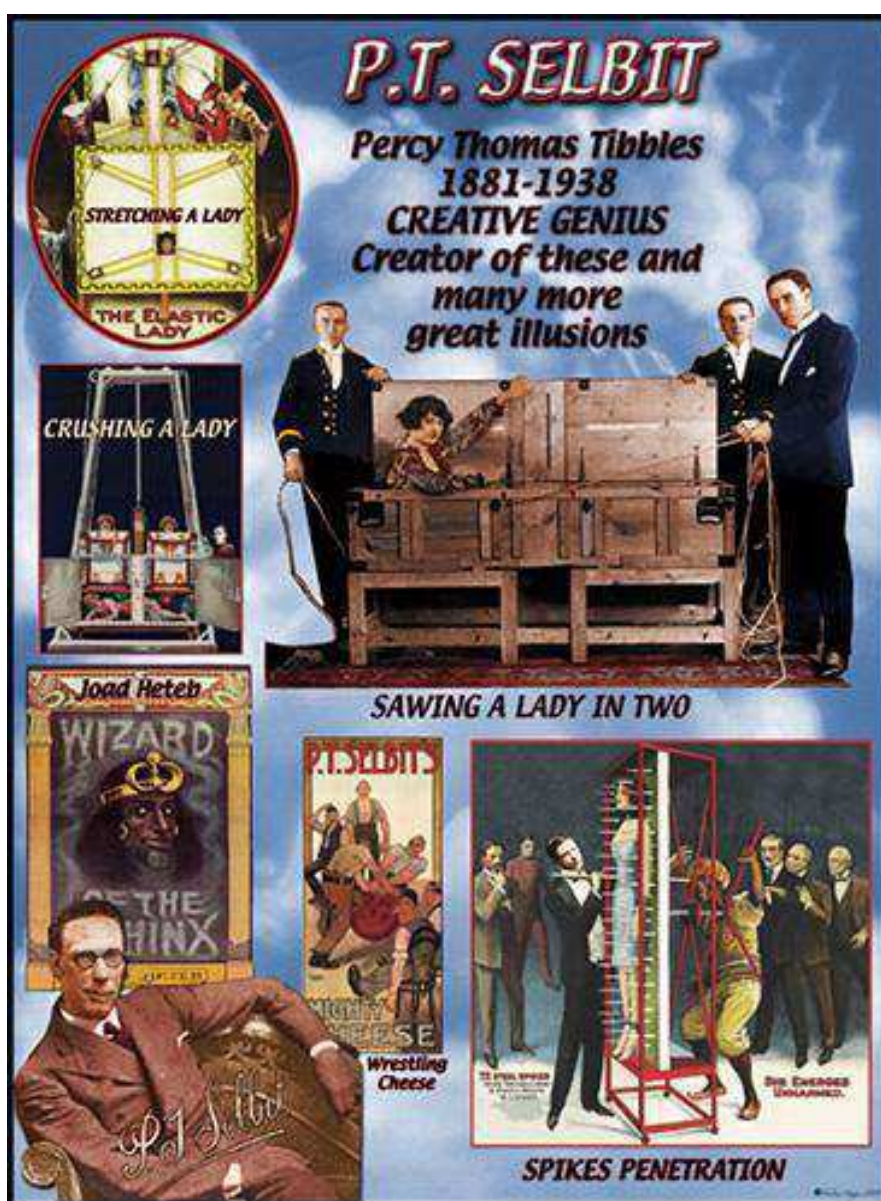


Ilustração 148 –
Selbit, P.T. – Nielsen
Poster Print (c.1910)

⁴³ *Stretching a Lady, Crusching a Lady, Sawing a Lady in Two, Spikes Penetration.*

A história do ilusionismo foi caracterizada portanto pela extrema objetificação daquelas que insisto em chamar de *enterologistas* – mais eram comumente apelidadas como assistentes do mágico e a capitalização de suas habilidades em prol da promoção de uma heroica figura masculina, como Selbit.

Podemos traçar paralelos das espetaculares sessões de hipnotismo realizadas no Hospital de Salpêtrière em Paris com os números de ilusionismo em voga naquela época. As crises das pacientes histéricas eram capitalizadas para mostrar as habilidades da figura masculina, ajudando a aumentar o renome do Dr. Charcot.



Ilustração 149
– Augustine,
Léthargie
1880.

Estas sessões podem ser lidas como uma demonstração de números de magia realizados em um contexto particular e com objetivos científicos, pois técnicas de hipnotismo fazem parte de um conjunto de conhecimentos amplamente utilizados em uma outra subdivisão das disciplinas do ilusionismo: o mentalismo. Trata-se da capacidade de dar ao espectador a sensação de que o ilusionista está lendo a mente das outras pessoas na plateia; ou a mente de um voluntário em cena; e/ou até mesmo controlando as suas ações por meio do pensamento.⁴⁴ Também as técnicas de levitação, outra subdivisão do ilusionismo, fazem parte dos recursos espetaculares utilizados por Charcot para colocar em cena suas pacientes. Louise Augustine Gleizes (1861-ano desconhecido), internada por histeria em 1875, foi retratada

⁴⁴ O ilusionismo é dividido em diferentes famílias: mentalismo, escapologia, a levitação, a aparição-desaparição, transmutação ou metamorfose.... Também fazem parte as grandes ilusões da magia de proximidade, frequentemente feita com cartas.

com o corpo enrijecido sendo sustentado apenas por duas cadeiras nos pés e na nuca, aparentemente “flutuando”. A imagem foi utilizada para exemplificar o dito estado de letargia.⁴⁵

No segundo tomo da *Iconografia fotografia de La Salpêtrière* (1878) a história clínica de Augustine foi contada em detalhes por Bourneville (1840-1909), médico alienista na Salpêtrière, contemporâneo a Charcot. Após uma infância difícil na qual foi vítima de diferentes privações – abandono e descuido parental, subnutrição e abusos sexuais –, ela ainda era adolescente quando foi internada com sintomas severos de paralisia. Logo chamou atenção por suas excêntricas performances físicas tornando-se uma das “voluntárias” preferidas de Charcot para as sessões de hipnotismo e de fotografia realizadas no hospital nesta época. Com a melhoria de sua condição, em 18 de fevereiro de 1879, Augustine foi empregada no Hospital como prestadora de serviço, continuando a viver na instituição. Não obstante, Charcot seguiu solicitando-a periodicamente para demonstrações de hipnose, como demonstra o volume 3 da *Iconografia*, de 1880.

A obscura história de Augustine foi amplamente mediatizada, lançando uma moda que atravessa séculos. Suas performances torturadas ficaram célebres na época, atraindo a elite parisiense para as sessões de hipnotismo de Charcot. Ela também inspirou artistas de diferentes gerações, seu fantasma tornou-se protagonista de romances, filmes e ensaios. Um dos mais recentes é o filme *Augustine* (2012), de Alice Winocour, que propõe uma releitura politizada, e talvez anacrônica, da vida da adolescente enferma – vista sob uma lente do feminismo contemporâneo. Mas um dos mais célebres escritos inspirados pela paciente de La Salpêtrière, transformada em heroína, talvez seja o *Cinquentenário da Histeria* de Louis Aragon (1897-1982) e André Breton (1896-1966).

Nós, surrealistas, gostaríamos de celebrar aqui o cinquentenário da histeria, a maior descoberta poética do final do século XIX, e isto no preciso momento em que o desmembramento do conceito de histeria parece ter sido conseguido. Nós, que amamos tanto quanto esses jovens histéricos cujo tipo perfeito nos é fornecido pela observação relativa à ajuda da deliciosa X. L. (Augustine) que entrou na Salpêtrière no departamento do Doutor Charcot em 21 de outubro de 1875, na idade de 15 e 1/2, como seríamos afetados pela laboriosa refutação de distúrbios orgânicos cujo julgamento só será, aos olhos dos médicos, o da histeria? (...) A histeria é um estado mental mais ou menos irredutível, caracterizado pela subversão das relações

⁴⁵ Paul Richer (1849-1933), médico alienista na Salpêtrière, contemporâneo a Charcot, explica em seu *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie* (1881) que um ataque de histeria era dividido em quatro períodos: fase 1 – “épileptoide”, marcada pela rigidez muscular; fase 2 – “das atitudes ilógicas, contorções e grandes movimentos”; fase 3 – “de atitudes passionais ou poses plásticas” (catalepsias), na qual a paciente está sujeita a alucinações; e fase final 4 – na qual a consciência volta pouco a pouco. Ver [Link](#).

estabelecidas entre o sujeito e o mundo moral ao qual ele praticamente acredita pertencer, fora de qualquer sistema delirante. Este estado mental baseia-se na necessidade de sedução mútua, o que explica os milagres ativamente aceitos da sugestão médica (ou contra-indicação). A histeria não é um fenômeno patológico; deveria ser considerada, em todos os aspectos, um meio supremo de expressão. (1928, p.20, tradução nossa⁴⁶)

A popularidade de Augustine deixou traços na cultura contemporânea com a imagem de uma jovem de cabelos revoltos que, vestindo uma camisola de algodão branco, se abandona em posições absurdas, entre terror e êxtase, e com uma certa sensualidade. Ela propôs ou ela sofreu os movimentos extremos apresentados nas sessões de fotos e nas performances de hipnotismo em La Salpêtrière? Acusada de cumplicidade com Charcot, teria ela encenado e interpretado seus gestos, movida pela satisfação de finalmente ser vista e reconhecida, ela que teve uma infância marcada pelo abuso e a marginalidade? Ou teria, de fato, sido tomada, inconsciente, por suas convulsões incontroláveis? Afinal, as histéricas são, para o século XIX, o que os possuídos foram para a Idade Média. As vítimas desses tipos de “transe convulsivo” são consideradas despossuídas da responsabilidade de seus gestos, do agenciamento, porém estigmatizadas, marginalizadas e submetidas a um tratamento disciplinar. Os médicos foram progressivamente substituindo os exorcistas.

É interessante notar que no século XIX, em um momento que a medicina buscava afirmar um cientificismo laico, Charcot deu especial atenção ao que ele apelida “estado de êxtase”, afirmando que este é um dos sintomas da histeria. E abriu assim um espaço para pensar este fenômeno que se aproxima do estado de transe, mesmo buscando afastar-se do pensamento religioso ou místico.

⁴⁶ Nous, surréalistes, tenons à célébrer ici le cinquantenaire de l'hystérie, la plus grande découverte poétique de la fin du XIX^e siècle, et cela au moment même où le démembrement du concept de l'hystérie paraît chose consommée. Nous qui n'aimons rien tant que ces jeunes hystériques dont le type parfait nous est fourni par l'observation relative à l'aide de la délicieuse X. L. (Augustine) entrée à la Salpêtrière dans le service du docteur Charcot le 21 octobre 1875, à l'âge de 15 ans et 1/2, comment serions-nous touchés par la laborieuse réfutation de troubles organiques dont le procès ne sera jamais qu'aux yeux des seuls médecins celui de l'hystérie ? (...) L'hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur le besoin d'une séduction réciproque qui explique les miracles activement acceptés de la suggestion médicale (ou contre-suggestion). L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique, il peut à tous égards être considéré comme un moyen suprême d'expression ».



Ilustração 150 –
Augustine, *Estado de êxtase*, 1878.

Indiferentemente de terem sido seus movimentos voluntários ou involuntários, a performance física de Augustine é irrefutável. Certamente não era fácil manter-se imóvel por vários segundos e até minutos para que uma imagem fosse captada com a tecnologia fotográfica da época. É inegável a presença de uma habilidade física e teatral que podemos considerar extraordinária. Sejam as fotografias que captam suas expressões faciais (como na página anterior) sejam aquelas que colocam o foco em suas força e flexibilidade (abaixo), o tempo de exposição para que a captura da imagem se realizasse era considerável. No entanto, estes instantâneos de imagem realmente aparentam ter capturado um estado físico vivido intensamente, mais do que uma pose rígida e fixada.

Ilustração 151 –
Augustine, *Fase das grandes contorções*,
1878.



O papel de Augustine nas performances e fotografias da Salpêtrière tem claros paralelos com o papel da assistente do ilusionista: ela mobiliza (voluntária ou involuntariamente) o apelo e a atração da sua energia, da sua presença cênica e das suas capacidades físicas, para demonstrar a “genialidade” do hipnotista. Essa relação continuou intacta, mesmo depois que ela melhorou de suas crises, terminando apenas quando Augustine tomou uma decisão sua, fazer um “verdadeiro” número de escapologia, quando ela deixa o estabelecimento definitivamente, fugindo disfarçada com trajes masculinos em 1880.

Talvez as conquistas das mulheres contra a dominação masculina realizadas ao longo do século XXI tenham de certo modo influenciado a atual falta de popularidade da Enterologia, historicamente marcada pela dominação masculina. Para deslocar esta prática dotando-a de novos sentidos cênicos a questão do agenciamento torna-se importante: quando praticada por ilusionistas homens, atores e heróis de suas próprias proezas físicas. Em seus vertiginosos números, Houdini tangencia a morte e em seguida se salva, herói de si mesmo, insuscetível aos riscos do afogamento e/ou de outras situações extremas que frequentemente envolvem a claustrofobia. Sem ajuda de ninguém, ele era o agente de sua salvação, logrando

escapar sozinho de correntes, do fogo, das hastes com as quais ele supostamente se furava, etc.

No caso das mulheres que detinham essas habilidades eram exibidas, sensualmente colocadas em risco e em seguida “salvas” por uma presença masculina como a de Selbit. Esta constatação corrobora com a teoria do pesquisador croata Ivan Kralj que aponta como na cultura ocidental nos surpreendemos, e até mesmo censuramos, quando atitudes transformadoras e/ou heroicas são feitas das mulheres. Em seu artigo *Circus vs. Conservative Postulates: woman is not destined to be miraculous*, que abre a coletânea *Woman and Circus* organizada por este autor, ele se apoia em textos antigos como a Bíblia para falar do papel de entidade conservadora e passiva que a cultura ocidental atribuiu ao sexo feminino. Segundo ele, na Bíblia, nenhuma mulher provocou milagre que não fosse passivo, como dar à luz com uma idade mais avançada. “A bíblia, um dos textos mais influentes já escritos, fundamenta o conceito de milagre como uma dominação inteiramente masculina” (Kralj, 2011, p.47, tradução nossa⁴⁷). Segundo o autor: “A natureza da mulher, tal como está exposta nas Sagradas Escrituras, não foi concebida para ultrapassar a norma. A posição é claramente cimentada” (Idem, p.50, tradução nossa⁴⁸).

Durante séculos, mulheres diferentes foram perseguidas e censuradas pela igreja. Segundo o autor, essa “diferença”, por vezes, era apenas ter uma capacidade, aptidão ou conduta que seria bem vista se viesse da parte de um homem. Kralj afirma que há heranças deste fenômeno na sociedade atual, mas as artes circenses efetuam um importante papel para a revisão destes preconceitos herdados.

O circo, enquanto sistema de medida para os homens e as mulheres excepcionais (milagrosos), é exatamente o ponto de encontro que aqui, nos seus fundamentos, desafia as concepções conservadoras do mundo. (Idem, tradução nossa⁴⁹)

Talvez por isso, nenhuma mulher foi celebrada pela sua capacidade de escolher o risco extremo e em seguida salvar a si mesma, se tornado uma célebre escapologista. Uma

⁴⁷ *The bible, one of the most influential texts ever written bases the concept of miracle as an entirely male domination*

⁴⁸ *In the nature of women, as stated in the Holy Scriptures, it is not conceivable to exceed the norm. The position is clearly cemented.*

⁴⁹ *The nature of woman, as set in the Holy Scripture, is not designated to surmount the norm. Her position is clearly cemented. Circus as trampolin of the outstanding (miraculous) men and women, is exactly the counterpoint that, at its foundations, defied the conservative notions of the world and managed to survive with entirely opposite gender norms.*

única exceção seria talvez de Augustine, celebrada pelos surrealistas, caso se opte por considerá-la artista de suas performances. Esta disciplina ultrapassa claramente as normas, sendo marcada pela ideia de invulnerabilidade, de um poder sobrenatural, como defende Pascual Jacob em seu artigo para o site da *Encyclopédie des Arts du cirque*⁵⁰

Enclausurado, acorrentado, trancado, esmagado, baleado, carbonizado, serrado, cortado, perfurado ou fatiado: o corpo do mago ou de seus assistentes é frequentemente posto à prova para fins de ilusão. Destruir-se e renascer diante dos olhos maravilhados de um público contribui tanto para a mistificação como para o misticismo: é aqui, sem dúvida, que reside boa parte deste desejo de invencibilidade que caracteriza a criação e realização de uma infinidade de truques assombrosos pela expressão de flagrante invulnerabilidade. (Pascual Jacob, *L'invulnerabilité*⁵¹, tradução nossa⁵²)

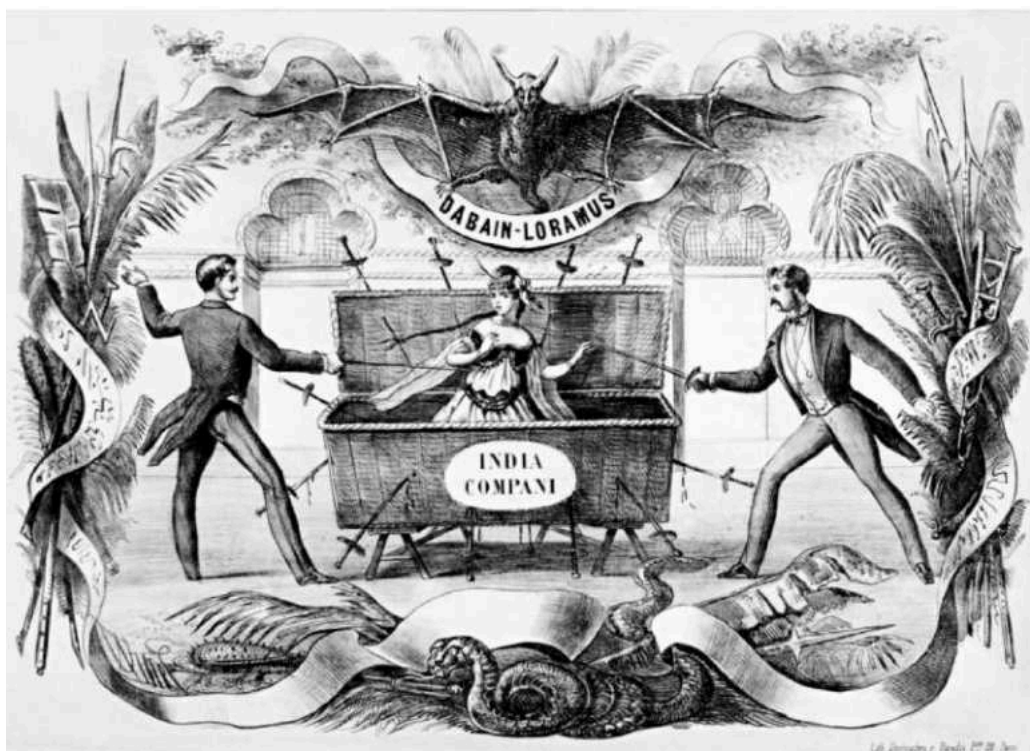


Ilustração 152
– Destouches
(Paris), 1867,
Litografia.

⁵⁰ Site web realizado pela Bibliothèque Nationale Française (BnF) juntamente com o Centre Nationale des Arts du Cirque (CNAC).

⁵¹ Disponível em: <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/magie/grandes-illusions/invulnerabilite>, Acesso 18.11.2024.

⁵² *Entravé, enchaîné, enfermé, écrasé, fusillé, carbonisé, scié, découpé, transpercé ou tranché : le corps du magicien ou de ses assistants est souvent mis à rude épreuve pour les besoins de l'illusion. Se détruire et renaitre sous les yeux ébahis d'un public participe à la fois de la mystification et du misticisme : c'est sans doute là que réside une bonne part de ce désir d'invincibilité qui caractérise la création et la réalisation d'une multitude de tours hantés par l'expression d'une invulnerabilité flagrante.*

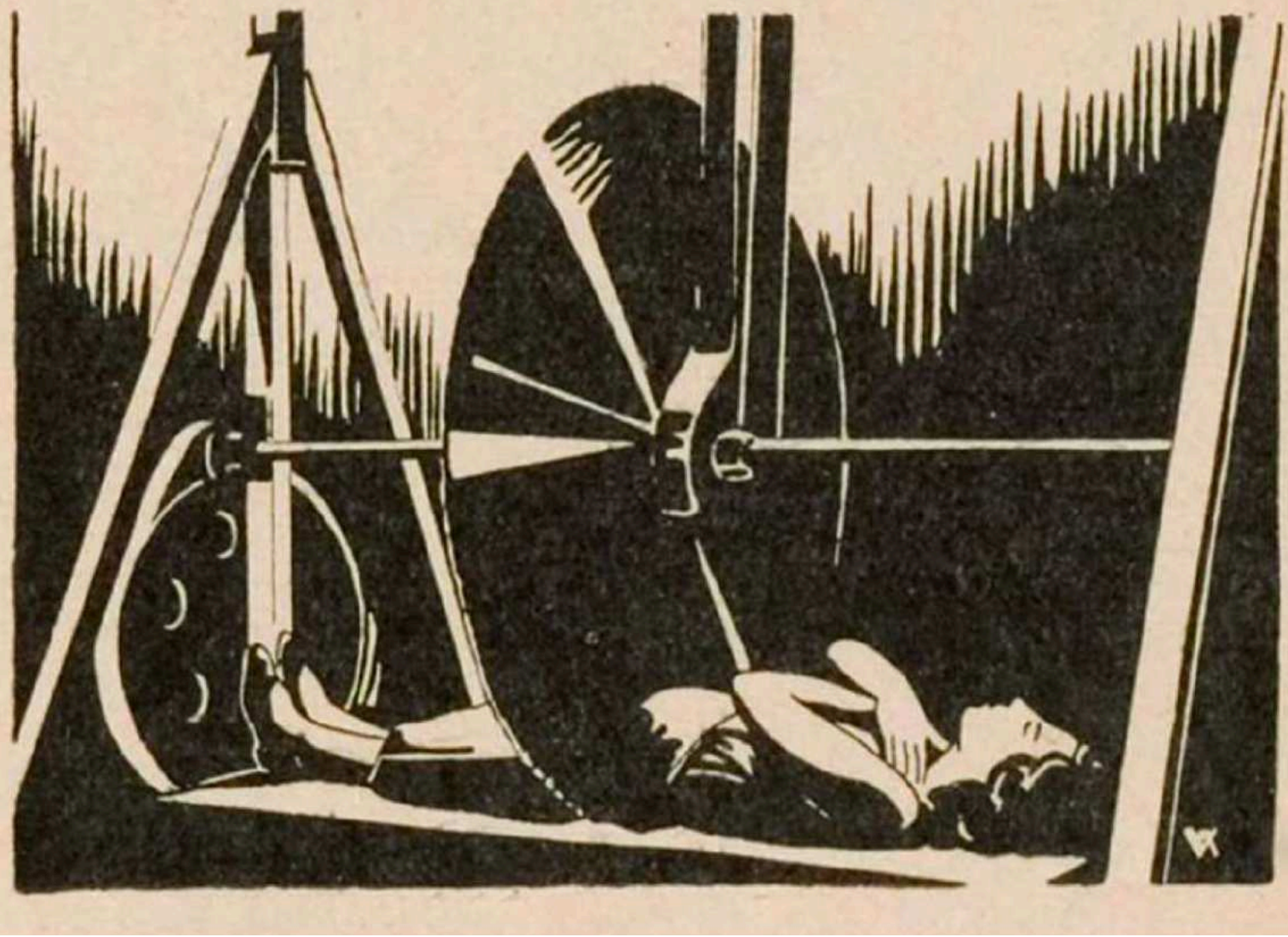


Ilustração 153 – Gravura de Vénot. Bibliothèque Nationale de France BnF, departamento de Artes do Espetáculo

Apesar de expor-se a estas proezas extremas, o corpo feminino foi objetificado e as habilidades das enterologistas e escapologistas foram invisibilizadas na história do ilusionismo ao longo dos séculos XIX e XX. Quanto tempo de aquecimento uma contorcionista precisa para entrar em uma pequena caixa e fazer um número no qual ela nem mesmo existe em cena, mas apenas empresta seus pés para um outro corpo, um outro rosto, de uma outra assistente cuja única proeza será a de aceitar ser supostamente cortada em duas, guardando seu sorriso? Segundo minha experiência prática de contorcionista, eu diria que são necessárias pelo menos duas horas de alongamentos extremos e preparação física antes de entrar em cena. Tudo isso para potencializar a habilidade de um ilusionista e nada mais ser visto dela – além de seus pés mostrando lindos sapatos e talvez suas unhas feitas, sem que ninguém no final saiba a quem estes pés pertencem.

Não encontrei nenhuma pessoa que pudesse me acompanhar em uma tentativa prática

de uma proeza de enterologia. Segundo Ariane Martinez, em seu estudo *A História da contorção ocidental entre os séculos XIX e XXI*, a maioria dos contorcionistas é autodidata, devido à falta de escritos e instituições que organizam esta prática no ocidente. Mesmo nas atuais escola de circo, a contorção é uma disciplina obscurecida por diferentes crenças: a necessidade de começar criança, de não comer carne, de ter que ter uma genética específica, desgastar o corpo que “perde a validade” depois dos trinta anos...

Resignei-me então a ser autodidata, fui tentando encontrar soluções junto ao cenógrafo que contratei para construir a pequena caixa. No chão da oficina de construção me coloquei em uma posição grupada, encolhendo-me e recolhendo minhas pernas e braços para me fazer o mais pequena possível. Era muito desconfortável então coloquei uma almofada para me apoiar. O cenógrafo mediu meu tronco e quadril. Quando o objeto estava pronto, chegou a hora de testar.

Entrei pensando em toda esta pesquisa, misturada com meus problemas íntimos, temperada por uma sensação de angústia. Não deu certo. Os poucos centímetros que afundei na espuma da almofada quando tiramos minhas medidas fizeram uma grande diferença e eu não conseguia entrar totalmente na caixa uma vez que a cenografia estava realizada. Mas este teste me fez esquecer o excesso de pensamentos que me afligia antes e toda minha atenção se voltou para o desafio físico. Eu precisava aprender a sair com autonomia. O meu medo de ficar presa, entalada, sem ar, foi substituído por um cálculo sereno: e se eu me apoiar mais na nuca? E se o braço passar por baixo do joelho? Encontrei uma diversão infantil neste jogo, igual a de crianças que se escondem ou tentam entrar em espaços pequenos. Várias adaptações e horas de treinamento foram necessárias para controlar esta postura tão simples, que representa menos de dois minutos do espetáculo, mas encontrei nelas o prazer do jogo e do desafio.



Ilustrações 154 a 160 – Toulon (França), abril de 2024.







No espetáculo *Fora* a personagem passa um tempo considerável tentando fugir da grande caixa e, depois que finalmente consegue, erra à deriva até encontrar uma pequena caixa. Devido a este trajeto percorrido anteriormente, torna-se possível projetar uma nova leitura a esta proeza clássica, vista e revista. *Fora* é um espetáculo que se escreve na tensão entre a busca por liberdade e a necessidade de segurança. A busca por liberdade gera muita vertigem, mas o excesso de segurança gera uma sensação de aprisionamento. Nesta criação há uma necessidade de voltar para um estado de segurança após a grande exploração do que há do lado de fora – a necessidade de encontrar algo familiar após uma vertiginosa busca por algo desconhecido. A protagonista decide entrar voluntariamente em uma caixa pequenina, como que procurando refúgio em referências anteriores. Adentrar este espaço é fruto de uma decisão. A primeira caixa é uma clausura imposta; a segunda é uma escolha, representando uma liberdade, uma tentativa de refugiar-se em um mundo interior. Com esta ação coloco a questão do agenciamento e da escolha em um corpo feminino que realiza uma proeza de enterologia.

Esta última imagem frequentemente é interpretada como o abandono da vertigem de ser livre e a escolha voluntária pela prisão da segurança, para apoiar-se em referências prévias de um mundo já conhecido. O que é interessante de reparar é que, apesar desta leitura ser recorrente, encaixar-me adentrando um espaço extremamente limitado foi o desafio físico que mais me fez sentir vertigem em todo o processo de criação, mesmo que em cena ele represente o contrário. Este gesto, para mim, também pode ser interpretado como uma complicação da vertigem: a busca pela liberdade não é um caminho conhecido – e pode tomar formas tortuosas. Acrobacias mentais e interpretativas também geram vertigem.

[\(Link para captação vídeo do espetáculo Fora\)](#)



Ilustração 161 – *Fora (cena final)*, Théâtre du Bois de l’Aune, Aix-en-Provence (França), fevereiro de 2024.

Capítulo 4 – Uma partilha através de outros dispositivos

Um convite proposto

A primeira vez que tentei entrar em uma caixa pequena, eu senti vertigem, não se tratava de uma representação. Por isso tive a ideia de convidar os participantes a experimentar este desafio de entrar numa caixa demasiadamente pequena, o que gera uma situação cômica com reações que são pontuadas por risos de ansiedade. Algumas pessoas sentem medo e não se arriscam, outras se entregam ao desafio vertiginoso. Esta é, para mim, a maior diferença entre medo e vertigem: o medo paralisa e a vertigem é sedutora, impulsiona a curiosidade.

Entrar em um espaço pequeno é uma atividade que gera muita claustrofobia, medo mas também curiosidade e fascínio. Esta ambivalência e excesso de sensações simultâneas é característica do estado de vertigem. Me diverti convidando diferentes amigos para tentar entrar – na medida do possível – na minha pequena caixa. Foi o meu modo de, para além da cena, partilhar vertigem de forma mais lúdica, prática e participativa.

Para acompanhar as pessoas até a caixa, utilizei uma estratégia aprendida com o artista de circo Edouard Perichaud. Especializado em circo adaptado, Edouard trabalha acompanhando praticantes com diferenças mentais, e domina uma série de exercícios e técnicas que criam confiança – o toque, a conversa e o cuidado. Ele também se apresenta e em seu espetáculo, ele utiliza estas técnicas para convidar uma pessoa do público em cena e convencê-la a fazer com ele exercícios de contrapeso, que progressivamente se tornam portagens. Edouard leva o participante a realizar com ele figuras acrobáticas, sempre portando e dando segurança, para então posicionar o corpo de seu parceiro de cena provisório diante de uma parede de madeira, e então o abandona para preparar a continuação do espetáculo. De início ninguém entende para que aquela placa serve, a não ser as pessoas que conhecem a história de família de Edouard. Francês de origem lusitana, seus avós portugueses eram artistas de circo. Ele atira facas nela, em posições contorcidas, diante a uma placa de madeira.

As estratégias de Edouard para convencer sua vítima a posar voluntariamente para um número de lançamento de facas no seu espetáculo *Le repos du guerrier*⁵³ foi uma referência

⁵³ Neste espectáculo ‘Le repos du guerrier’, de Edouard Perichaud, ele utiliza a ameaça de lançar uma faca para coreografar os movimentos de sua ‘vítima’ em frente a placa de madeira e a filma em secreto. Quando o espectador já está convencido que ele está apenas blefando, ele agradece o participante que volta para a plateia e assiste Edouard lançando facas em sua projeção em uma velocidade sincronizada com seus movimentos: no momento que a faca é lançada a imagem da pessoa projetada abre as pernas, escapando da faca por um triz.

para encontrar um modo de convencer e induzir os participantes a tentar entrar na minha caixa de forma descontraída. Esta imagem é alegórica: a dificuldade de se enquadrar, unida à vontade de se enquadrar. A vontade de registrar estes momentos, em si hilários, nos levou a considerar filmá-los ou fotografá-los. A fotografia se revelou mais apropriada pois com ela era mais fácil controlar a questão da exposição. Como eu proponho uma exposição em uma situação ridícula, a fotografia permitia que o participante preparasse bem a pose, levando o tempo que ele quisesse, sem ser registrado tendo que lidar com momentos de sufoco ou sendo pego de surpresa por imprevistos.

No entanto, por escolher criar um contexto o mais convidativo e confortável para o participante, a fotografia não capturou a vertigem – pois as pessoas têm tempo de se acostumar com a ideia e posar, controlando a imagem que transmitem, em vez de se entregarem em um estado de tensão ou espanto. Por isso as imagens apenas documentam a experiência: eu precisaria ter capturado de surpresa as expressões faciais efêmeras no momento em que explicava a ideia ou que pessoas viam a caixa e se perguntavam se conseguiriam entrar dentro dela – mas neste momento eu ainda não tinha cumplicidade e forçar este registro instantâneo seria agressivo. Deixo, então, a cada leitor o trabalho de se projetar pensando como seria sua própria reação, sua expressão facial e corporal ante a este desafio. Você estaria entre os que apresentaram estados de pânico, de incredulidade ou crises de riso?

Ilustração 162 – A pequena caixa. Zagreb (Croácia). Junho de 2024.

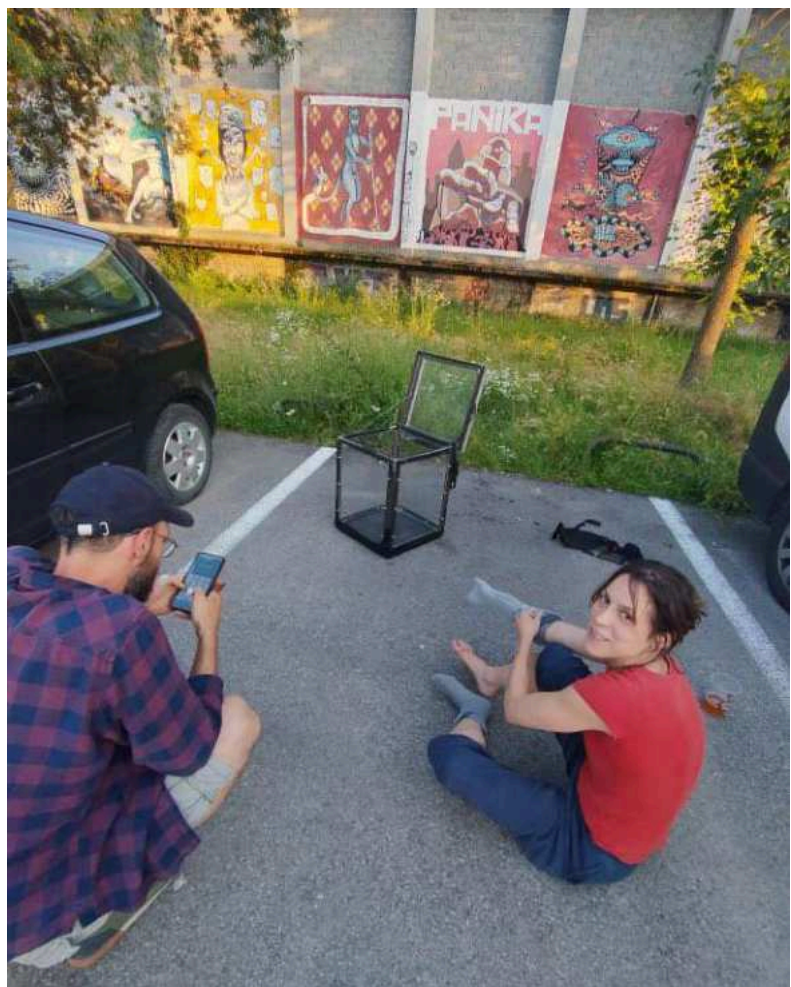




Ilustração 163 – *Max*, Zagreb (Croácia), junho de 2024.



Ilustração 164 – *Danka*. Zagreb (Croácia), junho de 2024.

Ilustração 165 e 166 –
Jacob, Split (Croácia), junho de
2024.



Ilustração 167 e 168 — *Pablo*, Zagreb
(Croácia),
junho de 2024.



Ilustração 169 e 170 – *Danka*,
Zagreb (Croácia), junho de 2024.



Ilustração 171 e 172 – *Jelena*, Klanjec (Croácia),
junho de 2024.



Após primeiros testes com amigos realizados com a câmera do meu celular (fotos expostas nas páginas anteriores) decidi que uma técnica fotográfica antiga poderia talvez revelar mais nuances da situação ao exigir um tempo de exposição longa⁵⁴. Assim, saindo do contexto de reprodutividade de imagens digitais, fugiria da cultura das redes sociais, da sensação de um outro tipo de exposição.

Um outro ponto que me pareceu interessante para escolher resgatar uma técnica fotográfica antiga para esta experiência foi o fato de que grande parte dos rastros que temos que relatam uma história da contorção no ocidente no final do século XIX e início do século XX são produzidos por este tipo de dispositivo fotográfico. Como aponta a pesquisadora Ariane Martinez (2021, p.17), a história da contorção carece de fontes consistentes para permitir um estudo destes detalhes, restando obscura. Apesar de se tratar de uma arte milenar, praticada nos cinco continentes como testemunham estátuas pré-colombianas, pinturas chineses, vasos gregos e egípcios, os contorcionistas dificilmente conseguem se posicionar em relação aos antecessores. Isso porque as únicas fontes com as quais contamos são fotografias ou textos do final do século XIX. Por isso os contorcionistas são frequentemente autodidatas.

Observando essas imagens históricas, em um primeiro momento eu não tomei em consideração que as técnicas fotográficas de longa exposição exigem do modelo a disposição de ficar parado esperando que a luz seja capturada. Conseguir realizar uma posição de contorção não significa conseguir mantê-la por um tempo indefinido: são posturas difíceis que exigem uma grande resistência física. Nesta segunda experiência, realizada com uma câmera de longa exposição no lugar da câmera de celulares, usamos a mesma caixa que nas experiências anteriores, mas não consegui manter meu corpo inteiro dentro desta cenografia por tempo suficiente para que a imagem fosse registrada. Notar esta dificuldade me fez admirar ainda mais a habilidade dos contorcionistas do passado que passavam vários segundos mantendo a mesma posição em uma caixa pequena a fim de serem fotografados. E também das pacientes histéricas, petrificadas por vários segundos em suas posições vertiginosas para que uma imagem nítida pudesse ser capturada. Os retratos resultantes, no entanto, não dão a sensação de que houve uma pose sustentada por longos segundos. Eles são

⁵⁴ Este projeto vai ser realizado em 2025 com grupos de participantes voluntários e apoio de teatros da região PACA no sul da França.

dispositivos fortes pois dão a impressão de ter capturado um instantâneo de vida, um momento de vertigem.

O termo “dispositivo” é frequentemente utilizado nas reflexões de Michel Foucault para designar ferramentas de poder que geram verdades e normas sociais. Para Foucault, eles são formas de fazer ou manter verdades construídas historicamente

O que estou tentando explicar com este termo é, em primeiro lugar, um conjunto completamente heterogêneo que consiste em discursos, instituições, formas arquitetônicas, decisões regulatórias, leis, medidas administrativas, declarações científicas, proposições filosóficas, morais e filantrópicas – em suma, o dito tanto quanto o não dito. Esses são os elementos do aparato. O próprio aparato é o sistema de relações que pode ser estabelecido entre esses elementos. (1977, p. 202, tradução nossa⁵⁵)

Como “dispositivo” é possível encontrar um conjunto heterogêneo de elementos – discursos, instituições, práticas – que interagem para construir nossa realidade, se inscrevendo nos corpos, moldando comportamentos e percepções em um determinado contexto.

Giorgio Agamben amplia a noção de dispositivo para incluir a ideia de um estado de exceção: um estado que tem o poder de driblar o poder. Para ele, um dispositivo não é apenas uma estrutura de poder, mas todo quadro que condiciona a experiência humana. Ele não se limita, portanto, a um conjunto de ferramentas físicas ou tecnológicas; ele é uma rede de relações, práticas e significados que nos moldam. Na fotografia, esse conceito se desdobra em múltiplas dimensões, refletindo tanto a prática artística quanto a construção de narrativas sociais e pessoais.

No contexto fotográfico, o dispositivo é o meio pelo qual capturamos e representamos a realidade. No entanto, essa captura não é uma simples reprodução do que está diante da câmera. Em vez disso, a fotografia envolve uma seleção de olhares, ângulos e momentos que revelam e ocultam aspectos da vida. Cada imagem criada é, portanto, um ato de significação, um convite para que o espectador reflita sobre o que está sendo mostrado e o que está sendo deixado de lado.

Por exemplo, a série de fotos proposta no diário de turnê de *Passagens* e no projeto *Capture* não apenas documenta tentativas de contorção e de busca pela sensação de vertigem,

⁵⁵ *What I'm trying to pick out with this term is, firstly, a thoroughly heterogenous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions—in short, the said as much as the unsaid. Such are the elements of the apparatus. The apparatus itself is the system of relations that can be established between these elements.*

mas também provoca uma reflexão sobre as limitações impostas pela sociedade, as expectativas e os espaços que ocupamos. As fotos trazem uma narrativa íntima, pois as tentativas dos participantes de entrar na caixa são mais do que meras ações; elas tornam-se parte de um discurso sobre identidade, vulnerabilidade e os limites do corpo. As fotos resultantes, para além de tentativas físicas, são testemunhos de experiências humanas complexas que interagem com temas de risco, aceitação e transformação.

Caixas, fotografias e contorções foram a estratégia, ou melhor, os dispositivos, que encontrei para gerar uma sensação de vertigem em mim, participantes e nos espectadores. Dispositivos pois moldam o corpo, o comportamento e a percepção. O simples ato de testemunhar um corpo em vertigem gera um estado de exceção, uma suspensão temporária das regras e normas habituais, permitindo assim que artistas e público explorem dimensões da vida frequentemente negligenciadas no cotidiano. Neste projeto, além de testemunhar, experimenta-se, pratica-se. O corpo se molda na aceitação ou na recusa de entrar na caixa, na aceitação ou na recusa de ser fotografado, se molda na pose escolhida para a captação e na obstinação ou no desleixo de sustentá-la pelo tempo necessário para que a imagem fique nítida. A percepção se transforma a cada experiência: será que a pessoa vai se machucar? ou vai se divertir? Há sempre uma tensão, um frio na barriga: medo ou excitação? E, na presença desta sensação, as urgências do cotidiano se suspendem, se dissolvem, o corpo e a atenção estão conectados, presentes, em um estado de exceção. O aqui e o agora se tornam mais importantes.

No início desta pesquisa eu via a vertigem como a sensação que nos habita quando atravessamos uma situação de risco. Ao longo do processo notei que esta sensação também está presente, atravessando o estado de exceção, o estado crítico no qual podemos não nos sentir necessariamente em risco, mas no qual o *status quo* e a normalidade são questionados: colocados à prova, em risco.

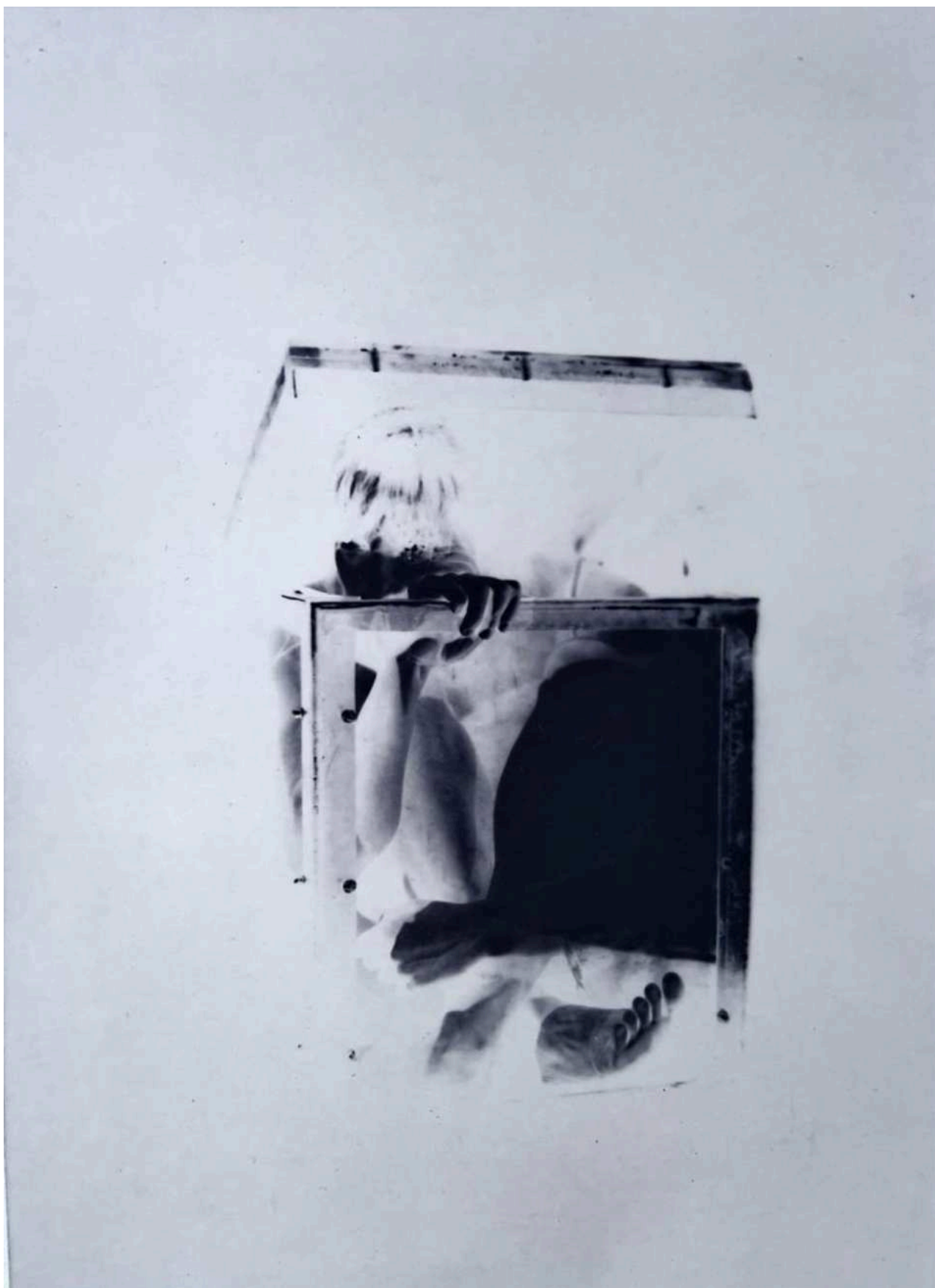


Ilustração 173 – Negativo de fotografia © Thalya Chevalier.



Ilustração 174 – Positivo de fotografia © Thalya Chevalier

Um convite recebido

Enquanto convidava pessoas para entrar na minha pequena caixa, recebi o convite para participar de *Figures Libres*⁵⁶, um projeto de Artcena, o Centro Nacional de Artes Circenses, de Rua e Teatrais da França. Esta associação pretende reunir conhecimentos sobre teatro, circo e artes de rua e disponibilizá-los através de um acervo documental aberto ao público. *Figures Libres* se trata de uma série de vídeos artesanais de cerca de três minutos nos quais um artista de circo contemporâneo expressa seu gesto artístico de forma livre. Os vídeos são arquivados no centro de recursos e disponibilizados no site da instituição. Como meu gesto do momento estava sendo convidar pessoas para entrar na minha caixa, decidi continuar fazendo isso, desta vez com a ajuda do dispositivo videográfico.

Posicionei a câmera no alto da caixa, capturando o limite do espaço, fechando um universo paralelo constituído pelos reflexos gerados nas paredes de acrílico, multiplicando o corpo, criando um efeito de caleidoscópio. Nenhuma outra pessoa invade a imagem, mas o espectador visualiza a cena de dentro da caixa, como uma presença invisível que testemunha um espaço íntimo.

Há portanto regras do jogo neste projeto: os artistas devem escolher um dentre diferentes termos evocadores propostos, uma palavra para descrever e/ou contextualizar seu gesto artístico. Dentre uma seleção de palavras relacionadas com as artes circenses como *risque* (risco), *comicité* (comicidade), *itinérance* (itinerância) e *circularité* (circularidade), escolhi a palavra *ressourcerie* que poderia ser traduzida como recurso.

Esta escolha foi inspirada pelo comunicado de Esther Friess, doutoranda em Estudos Teatrais no Laboratório ARTES da Universidade de Bordeaux Montaigne (França), que desenvolve uma tese sobre o papel da construção de aparelhos e cenografias circenses na dramaturgia dos espetáculos. Com surpresa, li o comunicado que ela escreveu para as jornadas de estudo *Scénographie d'objets*, organizadas em 24 de outubro de 2024 na Universidade de Rennes, intitulado *L'après-objet – Faire le tour de la boîte de Fora, d'Alice Rende*. Foi muito curioso para mim descobrir meu trabalho se tornando objeto de estudo de outra pesquisadora.

Neste comunicado, Friess defende que a caixa é um recurso cênico que polariza o olhar e transforma o corpo. O termo “recurso” me pareceu, então, duplamente apropriado para este vídeo, pois, mais uma vez, utilizei a caixa de acrílico – meu aparelho ou “recurso” circense –, combinado, desta vez, com um novo elemento: a câmera de vídeo.

⁵⁶ <https://www.artcena.fr/magazine/portraits/figures-libres>. Acesso em 12.10.2024.

Estes dois recursos serviram para transmitir meu gesto como a tentativa de partilhar com o espectador um espaço íntimo ambíguo. É a visita da jaula de pessoa isolada, presa em si mesma? Ou a visita de um lugar de reconexão consigo? Independentemente se este espaço é positivo ou amedrontador, ele propõe um estado de exceção que abre espaço para sentir vertigem, sem que os movimentos sejam arriscados nem espetaculares, não havendo nenhuma figura tipicamente circense.

Eis o vídeo enviado: [Link para o vídeo](#)

Capítulo 5 – Uma dramaturgia da vertigem

Quando, em 2023, tentei entrar pela primeira vez numa pequena caixa, tive medo de ficar entalada. A primeira tentativa foi intimidadora, senti bastante vertigem, mesmo que ela tivesse sido construída com as medidas do meu corpo. Após algumas repetições, uma vez que notei que eu era capaz desta proeza, não sinto mais vertigem em executá-la. Eu não sinto, mas, o público que me assiste sim.

Este fenômeno pode ser explicado pela teoria do pesquisador Luiz Guilherme Veiga Almeida, que defende que o treinamento em circo consiste no processo de criação de ‘redomas sensoriais extraordinárias’. Para o autor, a redoma sensorial é uma totalidade de sentidos, conjunto de sensações, as quais somos submetidos no dia a dia. Almeida conceitua a ‘redoma sensorial ordinária’ enquanto o “padrão que calibra o aparelho sensorial e estabelece, no interior de uma sociedade uma espécie de senso comum sensorial, ou seja, uma comunidade sensorial”. O circense, buscaria justamente, o contraponto a este padrão.

O efeito do espetáculo nada mais é do que o choque entre o processo extraordinário treinado pelo acrobata (portanto não tão extraordinário para ele) e a redoma sensorial ordinária do público. (Almeida, 2008, p. 99)

Para o autor, a redoma sensorial extraordinária é conquistada no circo passando por situações de risco e, por consequência, pela sensação de vertigem. O risco é afastado pelo treinamento baseado na repetição (2008, p. 107). Através do treinamento, as atividades extraordinárias se tornam ordinárias, permitindo um controle do risco ao qual elas submetem o praticante. Este processo de aprendizado, frequentemente visto como um virtuosismo mecânico, é entendido por Almeida como uma espécie de ascensão sensorial, que se torna espetacular quando apresentada a espectadores que não acompanharam o minucioso e longo processo de treinamento – e que tornou tal ascensão possível. Esta “ascensão sensorial” exige uma perigosa abertura do corpo para além do território de seus hábitos, referências e sensações conhecidas. É neste lugar efêmero de abertura e ascensão sensorial que reside o estado de vertigem. Uma vez que uma nova redoma sensorial é criada, o acrobata deixa de sentir vertigem. Mas o contraste entre sua redoma sensorial extraordinária com a redoma sensorial ordinária do público vai seguir gerando, neste último, um efeito de vertigem.

O efeito de ‘ruptura’ do espetáculo é gerado pela exposição das redomas sensoriais extraordinárias, treinadas pelos acrobatas, perante uma plateia que não possui

qualquer domínio dessas experiências e as observa desde suas redomas ordinárias (...) É precisamente por ter transformado muitos processos sensoriais ordinários em atividades extraordinárias que o performático se mostra como extraordinário para aquele que o observa. Se o público tivesse tido acesso a todo o treino que levou o performático a desenvolver sua arte ele certamente não seria visto como possuidor de uma habilidade tão extraordinária. (Almeida, 2008, p. 99)

Por isso, apesar de já não sentir vertigem entrando em uma pequena caixa, esta imagem continua sendo vertiginosa para o público observante. No entanto, acredito que esta imagem é potente apenas quando ela é capaz de criar um eco com experiências pessoais de vertigem do observador. Se quem observa vê apenas uma pessoa capaz de uma proeza física espetacular, a proeza em si é um superpoder e não uma vertigem. Para que a imagem seja vertiginosa, a pessoa que observa precisa poder criar alegorias a partir dela, traçando paralelos e elos emocionais que remetem a sensações e situações íntimas. No caso da imagem de uma pessoa que entra em uma caixa pequena, estas sensações podem ser de claustrofobia, de falta de espaço, e as situações podem ser qualquer momento em que a pessoa possa ter se sentido amarrada, sem espaço suficiente para se desenvolver.

Uma performance que gera vertigem, portanto, convida o público a projetar suas vivências íntimas no desafio físico executado pelo circense. O desafio em si pode gerar vertigem, como na primeira vez que entrei em uma pequena caixa, mas pode também ser uma representação da sensação de vertigem, como nas vezes seguintes em que entrei em uma pequena caixa já sentindo mais segurança pois sabia executar com maestria o movimento. Como foi comentado anteriormente, o próprio circense também projeta suas próprias questões íntimas nestas ações e desafios alegóricos que executa.

Ao navegar entre o risco e o domínio de uma técnica, o circo propõe uma reflexão sobre as capacidades humanas e os limites impostos pela sociedade – e sobre a nossa condição de questionar tais existências. O circo carrega, portanto, uma imagem sobre a condição humana que pode se desenhar de diferentes modos, como por exemplo, com a busca pelo equilíbrio dos funambulistas, dos que caminham nas alturas em um cabo de aço finíssimo ou em uma corda bamba, dos que se equilibram de pernas para o ar sobre suas mãos, ou fazendo piruetas sobre uma bola, sobre um cavalo que galopa, ou sobre uma pilha de objetos instáveis. Esta imagem também reside nas tentativas de voo dos volantes⁵⁷ que,

⁵⁷ Termo utilizado nas artes circenses para a pessoa leve e ágil que realiza acrobacias no ar graças a impulsão fornecida por um “portor”.

com a ajuda de seus portores⁵⁸, são lançados para cima, fazendo figuras e saltos mortais. Ou nos homens e mulheres que entram em um canhão para serem catapultados em uma explosão absurda. Ou os acrobatas que se propulsionam com a ajuda de balanços, elásticos, trampolins e outros acessórios, dos trapezistas, dos aerialistas.

Todos os exemplos acima geram vertigem porque colocam o corpo em jogo, em risco. Uma estética do risco – tão recorrente nas artes circenses – pode, portanto, servir a uma dramaturgia da vertigem. No entanto, acredito que ela não está apenas no risco físico, mas também habita a inadequação e a necessidade de se sentir aceito – expressa pelo palhaço. E também está presente na ânsia dos malabaristas que querem deixar cair os numerosos objetos que manipulam simultaneamente. É possível, portanto, sentir vertigem também a partir de situações não necessariamente arriscadas. Discreta atrás dos movimentos, do ritmo, da música, do figurino e da maquiagem, ela reside na nossa capacidade de criar paralelos entre nossas experiências íntimas e as proezas apresentadas pelos artistas. Isso faz com que as artes circenses nos aproximem, tocando um lugar da experiência íntima que as palavras têm difícil acesso, na qual somos todos frágeis, vulneráveis, apenas corpos em vertigem.

Este paralelo pode ser observado no texto *Sang rouge: l'acrobate et les raids USA* que Pippo Delbono escreveu em 2006 (e faz parte de sua coletânea de textos e fotos publicadas com o título *Regards*). Nele, o autor relaciona a travessia de um funambulista com a situação de guerra:

Em Portugal conheci um acrobata. Ele anda sobre um fio de trinta metros de altura. Um fio tão grosso quanto um dedo mínimo. Ele não quer nenhuma proteção. Sua roupa é branca. Imaculada. Conversei longamente com ele. Quando perguntei a ele “por que sua roupa é tão branca?” ele respondeu com um sorriso “assim se eu cair todos verão o vermelho do meu sangue”. E o jornal *Liberazione* publicou ontem a notícia de que no Afeganistão ataques americanos atingiram uma aldeia. Oitenta mortos. Mortes de civis (...) Por que só as lágrimas pelos caixões cobertos com a bandeira tricolor, pelas mortes de crianças, pelos turistas interrompidos no seu merecido descanso que cria plateia, e sem lágrimas, sem indignação, sem chora por todo esse sangue vermelho, quente, pulsante, que colore violentamente a pelagem branca de qualquer ser humano, o acrobata ataca enquanto caminha como os outros no limite da vida e gostaria de viver novamente. (Delbono, 2010, p.60-61, tradução

⁵⁸ Termo utilizado nas artes circenses para a pessoa forte e estável que serve de base para impulsionar e recepcionar o “volante”, permitindo que ele realize suas figuras.

nossa⁵⁹)

Os artistas de circo criam desafios físicos que compõem uma imagem alegórica capaz de criar um eco e traçar paralelos com diferentes formas de vertigem do espectador que pode ser de ordem íntima, relacional ou metafísica. Eles propõem imagem alegórica para a leitura de situações vertiginosas, difíceis de traduzir em palavras, servindo de recurso para diferentes autores em diferentes épocas.

⁵⁹Au Portugal, j'ai connu un acrobate. Il marche sur un fil à trente mètres de hauteur. Un fil épais comme le petit doigt. Il ne veut aucune protection. Son habit est blanc. Immaculé. J'ai longuement parlé avec lui. Quand je lui ai demandé "pourquoi ton habit est il blanc?" il m'a répondu avec un sourire "comme ça si je tombe, tout le monde verra le rouge de mon sang". Seulement le journal *Liberazione* a publié hier la nouvelle qu'au Afghanistan les raids américains ont frappé un village. Quatre-vingt morts. Des morts civils (...) Pourquoi ne sont que les pleurs sur les cercueils recouverts de drapeau tricolore, sur les morts des enfants, sur les touristes interrompus dans leur repos bien mérité qui font audience, et aucune larme, aucune indignation, aucun cri pour tout ce sang rouge, chaud, palpitant, qui colore violemment l'habit blanc de n'importe quel être humain, acrobate frappe tandis qu'il marche comme les autres sur le fil de la vie et voudrait vivre encore.

Conclusão

Nós nascemos na fronteira de um abismo e não podemos nomear nada além desta fronteira.
(Clavel, 1980, p.525, tradução nossa⁶⁰)

Algo que nos surpreende e nos escapa

Escrever sobre a vertigem foi portanto um desafio. Vertigem é um afeto, um saber prático, uma atitude, uma sensação difícil de traduzir em palavras. Não escolhemos sentir ou não a vertigem, ela nos surpreende e se impõe: uma vez instalada, não podemos evitá-la, apenas afrontá-la. Ela nos coloca em um lugar de desnorteamento, marcado pela ausência de fórmulas, protocolos e modelos. Impossível enquadrá-la ou colocá-la dentro de uma caixa, pois é uma sensação intensa, ampla, permeada por diferentes camadas e desdobramentos. Tentar definir a vertigem é perder-se sentindo vertigem. Isso me levou a, além da escrita, recorrer também à performance, à criação de cenas, imagens e movimentos.

As artes do circo entendidas em um senso amplo – prática, instituição, manifestação cultural e repositório de imagens – forneceram o arsenal de recursos que se revelaram mais eficazes para me permitir experimentar e compartilhar essa sensação. Busquei traduzi-la em experiências, movimentos, e posteriormente em retratos, reflexões para, finalmente, neste texto. Tracei um rastro da minha prática, analisando-a e explicando-a, expondo uma mitologia pessoal de referências iconográficas, literárias, e compartilhando uma visão das artes do circo como um laboratório onde se cria uma série de dispositivos capazes de gerar a sensação de vertigem.

Iniciei esta pesquisa definindo a vertigem a partir de experiências práticas circenses. Como a vontade era falar a partir da sensação do praticante mais do que do ponto de vista do espectador, decidi utilizar o dispositivo circense que idealizei, a caixa de acrílico, e a minha prática de contorção. A primeira iniciativa foi manter um diário de bordo circense, narrando o desenvolvimento e as diferentes apresentações de *Passagens*. Paralelamente, durante as residências artísticas realizadas ao longo de 2021 na *Central del Circ*, em Barcelona, Espanha, busquei estabelecer um protocolo capaz de induzir no corpo o estado de vertigem exclusivamente através de um trabalho físico realizado em sala de ensaio. Apesar do tempo dedicado, esforço e insistência, as diferentes tentativas falharam em um primeiro momento. Executar uma série de desafios físicos autoimpostos em uma situação espaço-temporal

⁶⁰ *Nous sommes nées en bordure d'abîme et nous ne pouvons nommer que cette bordure.*

delimitada não me parecia suficiente para sentir vertigem.

Mas ao longo deste processo, atravessei várias vertigens, induzida por diferentes situações, em sua maioria involuntárias e incontroláveis – algumas delas relatadas no diário de bordo. Também senti, a cada apresentação, uma certa vertigem ao realizar figuras circenses em confrontação com um público. Mas, esta vertigem era mais controlada, pois eu conhecia os movimentos.

O processo de escrita e reflexão sobre minha prática através da confecção do diário de bordo me levou a idealizar uma segunda criação, o espetáculo *Fora*. Notei a relação histórica entre contorcionistas e caixas e isso me deu vontade de tentar minha sorte buscando recriar um número de enterologia, a prática de entrar em uma caixa “o mais pequena possível”. Desenvolver uma nova caixa sob medida e aprender esta proeza foi uma prática autodidata que me gerou vertigem: tive medo de ficar entalada. Mas foi igualmente um prazer: este novo dispositivo abriu meu imaginário, enriqueceu meu espetáculo, inspirou-me em novos projetos, me levou a experimentar outros dispositivos (a fotografia) e serviu de desculpa para gerar encontros.

Analisando este percurso, no capítulo 5, notei que a vertigem é uma sensação efêmera e que quanto mais repetimos uma ação, maior o controle e menos vertigem sentimos ao executá-la. Além disso, sentir uma vertigem forte repetidamente é muito estressante. Acredito que isto fragiliza um espetáculo que fosse escrito com base na reprodução de uma vertigem muito forte, para o intérprete, a cada vez. No entanto, o efeito vertiginoso pode ser retomado em cena repetidas vezes, mesmo que o intérprete não se sinta tomado por uma sensação de desafio desnorteante sempre. Nasce, assim, o que apelidei de uma dramaturgia da vertigem. De início achei que uma dramaturgia da vertigem estaria ligada a uma estética do risco, frequentemente adotada no circo. Mas esta constatação me pareceu redutora em um segundo momento, pois também é possível sentir vertigem com surpresas desnorteantes, que não necessariamente são uma ameaça física.

Como desdobramento deste ato de colocar seu corpo em jogo para criar metáforas da condição humana, o artista circense leva o espectador a se sentir em jogo também, através de uma empatia física, e a se conectar com questões íntimas. Isto abre um espaço em que o íntimo já não é tão pessoal: é possível experimentar a partilha de vulnerabilidades e dúvidas que, apesar de tomarem diferentes formas na vida de cada pessoa, acometem a todos.

A dramaturgia da vertigem cria, portanto, uma conexão que toca lugares potentes que as palavras têm difícil acesso. Concordo com o filósofo já comentado François Gachoud, que considera que a sensação de vertigem induz uma “abertura à prospecção de todas as regiões

do nosso ser, às manifestações imprevisíveis que a vida nos oferece, à remodelação que exige o nobre risco da auto invenção” (Gachoud, 2001, p. 149, tradução nossa⁶¹). Trata-se, portanto, de um recurso, uma prática de esperança que contribui para “busca, sempre reiniciada das nossas razões de existir e viver” (Ibid, p.150, tradução nossa⁶²).

O circo, enquanto dispositivo, oferece um laboratório de experimentação dos limites humanos, a partir de um estado de exceção que desativa as urgências cotidianas para colocar o foco nas nossas vulnerabilidades sociais e existenciais. Nesse sentido, ele não se limita a entreter, mas se torna um vetor de reflexão. Os artistas, por meio de suas performances vertiginosas, engajam o público em um diálogo sobre liberdade, beleza e morte. Essa exploração pode ser vista como um convite a abraçar a incerteza da vida e reconhecer a fragilidade inerente à nossa existência – o que nos leva a valorizá-la. A busca pela vertigem pode parecer em um primeiro momento um flerte com a morte, mas aqueles que amam sentir vertigem entendem essa sensação como um despertar para a vida. Aproveita-se mais cada instante, arrisca-se viver intensamente, já que a vida é valiosa e deve ser aproveitada. Colocar-se em jogo sem anestesia nem parcimônia para aproveitar ao máximo o tempo que nos é dado implica em colocar-se em risco, sentir vertigem. Acredito que o circense não busca o risco em si, ele arrisca-se buscando a plenitude da vida. E é neste lugar que reside o fascínio da sensação de vertigem, a “sensação-consciência” maravilhosa e aterrorizante de se sentir plenamente vivo e consciente de que a vida é frágil, efêmera e potente.

Podemos utilizar como exemplo, mais uma vez, as atitudes do funambulista Philippe Petit. Quando, em uma entrevista concedida à BBC, ele foi questionado sobre porque arriscava a própria vida. Ele respondeu: “Eu não arrisco minha vida, eu carrego a minha vida” (tradução nossa⁶³). Petit opta por uma postura vertiginosa como uma irreverente audácia de não apenas para sobreviver, mas para viver plenamente e ativamente. E sua postura (de peito aberto, deitado no céu) é inspiradora.

⁶¹ *Ouverture à la prospection de toutes les régions de notre être, aux manifestations imprévisibles que la vie nous offre, aux remodelages qu'appelle le noble risque de l'invention de soi.*

⁶² *Le vertige contribue à la recherche (toujours recommencée) de nos raisons d'exister et vivre.*

⁶³ *I don't risk my life, I carry my life across.* Entrevista disponível em <https://www.bbc.com/news/av/world-us-canada-65104634>. Acesso em: 27.09.2024.



Ilustração 175 – Petit © Jean-Louis Blondeau, 1871.

Sou o único que sabe que, todas as vezes, neste momento do dentro do espetáculo em que quando **me deito** sem a maromba (haste utilizada pelos equilibristas para estabilizar seus movimentos e aumentar seu tempo de reação), **meu peito aberto para o céu**, meu coração nos ventos de um teatro ao ar livre, não me encontro longe das portas do paraíso.⁶⁴

Philippe Petit (p. 88, 1997, tradução nossa)

⁶⁴ *Le reste ne m'appartient pas. il demeure dans les milliers de mains qui vont battre. quand je les entends chaque fois, je suis seul a savoir qu'à l'intérieur du spectacle, lorsque je me couche sans balancier, la poitrine dans le ciel des projecteurs, ou le coeur aux vents d'un théâtre de plein aire, je me trouve non loin des portes du paradis.*

Referências Bibliográficas

Bibliografia impressa:

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga. *Ritual, risco e arte circense: o homem em situações-limite*. Brasília: UNB, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ARAGON, Louis, BRETON, André. *Le Cinquantenaire de l'Hystérie (1878-1928)*, in: *La Révolution surréaliste*, nº 11, p. 20-22. Disponível em:

<https://www.lettresvolees.fr/eluard/documents/Revolution-surrealiste11.pdf>.

Acesso em: 18.11.2024.

BOURNEVILLE, Désiré Magloire & Paul REGNARD. *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot*. Tomo I, II e III Paris: Paris : aux bureaux du "Progrès médical", 1876-1880.

CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard, 1958

_____ *Le Fleuve Alphée* (1978). Paris: Gallimard, 2008

_____ *L'Incertitude qui vient des rêves* (1956). Paris: Gallimard, 1983

CLAVEL, Maurice. *Critique de Kant*. Paris: Flammarion, 1980

DELBONO, Pippo. *Regards*. Paris: ActesSud, 2010.

DEONNA, Waldemar. *Il simbolismo dell'acrobazia antica*. Milão: Editora Medusa, 2005. Tradução para o italiano: Maria Elisabetta Craveri.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: MAR/Contraponto, 2015. Tradução: Vera Ribeiro.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico. As heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

_____ *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

_____ *The Confession of the Flesh* (1977) entrevista. *Em Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings* (ed Colin Gordon), 1980.

GACHOUD, François. *La Philosophie comme exercice du vertige*. Paris: La Nuit Surveillée, 2011.

GENET, Jean. *Le Funambule*. Lyon : Décines, 1958.

GOUDARD, Philippe. *Esthétique du risque: du corps sacrifié au corps abandonné*. In: *Le cirque au risque de l'art* (org. Emmanuel Wallon). Paris: Actes Sud-Papiers, 2013.

KAFKA, Franz. *Um artista do trapézio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

KLEIN, Véronique et, HIVERNAT, Pierre. *Panorama Contemporain des Arts du Cirque*. Paris: Textuel, 2010.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser* (1984). Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LEAL, Brigitte; CLAIR, Jean; DUPUIS-LABBE, Dominique; GOURARIER, Zeev; MATABOSH Genís ; MULLER, Markus MOUTASHAR, Michèle Moutashar, OCANA, Maria Teresa. *Picasso i el Circ*. Barcelona: Fondation Pierre Gianadda / Institut de Cultura de Barcelona. Museu Picasso, 2006

MARTINEZ, Ariane, *Contorsions: Histoire de la souplesse extrême en occident XIX-XXI siècles*. Paris: Société d'histoire du théâtre, 2021.

NIETZSCHE, Friederich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. Trad. Mario da Silva.

PETIT Philippe. *Traité du funambulisme*. Paris: actes sud 1997.

RICHER, Paul. *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris: Delahaye, 1881.

SCANDONE, Erika. *La transe*. Milão: Xenia, 1997.

SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

VERARDI, Virginia; CYRIL Thomas (org) . *Acrobates - musée des beaux-arts et d'archéologie de Châlons-en-Champagne* (catalogue d'exposition). Milão: Silvana Editoriale, 2018.

Teses e dissertações:

RENDE, Alice. RENDE, Alice. *A transformação de corpos: um acompanhamento de experiências que remodelam os sentidos da normalidade*. Dissertação defendida como crédito final do Mestrado do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro PPGAC/Eco (UFRJ), 2015.

Filmografia:

Documentário americano-britânico *Man on Wire*, realizado por James Marsh, 2008.
Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JWHZLRmu1ts>. Acesso em: 11.11.2024.

Filme *The Walk* , realizado por Robert Zemeckis, 2015.

Filme *Vertigo*, realizado por Alfred Hitchcock, 1958.

Videografia:

Documentário da BBC *High-wire artist Philippe Petit values life too much to risk it*. Disponível no link: <https://www.bbc.com/news/av/world-us-canada-65104634> Vídeo de Bill McKenna, Joyce Liu, Melissa Rogers, Felicia Barr para a BBC. Acesso em: 12.10.2024.

Entrevista com Miriam Mechita. Vídeo gravado na maison des arts centre d'art contemporain de Malakoff em 2017 como parte da série de entrevistas *Herstory des archives à l'heure des postféministes*. Disponível em: <https://youtu.be/BTE41NzCa8>. Acesso em: 12.10.2024.

Teaser de *Passagens* no Magic Mirror de Istres (França). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gH8D8du-RR8>. Acesso em: 12.10.2024.

Vídeo de Alice Rende *Figures Libres*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W-fjBA0kpFs>. Acesso em: 12.10.2024.

Captação integral do espetáculo *Fora*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EGFHDC1Lf2U>. Acesso em: 12.10.2024.

Vídeo da montagem da cenografia de *Passagens*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4pxGrY9o6uw>. Acesso em: 12.10.2024.

Cloe Moglia - ARTE en Scène. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FE1R6ClyGSM>. Acesso 16.11.2024.

Sites de artistas, Festivais, Associações e Centros de Documentação:

ARTCENA - Figures Libres <https://www.artcena.fr/magazine/portraits/figures-libres>. Acesso em: 18.11.2024.

Le guide des arts de la rue - <https://artsdelarue.fr/spectacles/1185-horizon>. Acesso em: 18.11.2024.

Castellets de Vila de Gràcia, Barcelona (Catalunya/Espanha)
https://cvg.cat/mon_casteller/parts. Acesso em: 18.11.2024.

Centre International d'Art et du Paysage de l'île de Vassivière (França)
<https://www.ciapiledevassiviere.com/home>. Acesso em: 18.11.2024.

Circus Danse Festival, Colonia (Alemanha)
<https://www.circus-dance-festival.de/en/program2023/passages/>. Acesso em: 18.11.2024.

Circusnext <https://circusnext.eu/portfolio/alice-rende/>. Acesso em: 18.11.2024.

Companhia Rhizome - Chloé Moglia (Site da artista): <https://www.rhizome-web.com/>. Acesso em: 18.11.2024.

Companhia Ar - www.compagniear.fr. Acesso em 18.11.2024.

Encyclopédie des Arts du Cirque desenvolvida pela *Bibliothèque Nationale Française* junto ao *Centre National des Arts du Cirque* (CNAC), disponível em <http://cirque-cnac.bnf.fr>
Acesso em: 18.11.2024

Fundacion iO <https://fundacionio.com/selfies/>. Acesso em: 18.11.2024.

Les SUBS, Lyon (França) <https://www.les-subs.com/les-subs/le-projet>. Acesso em: 18.11.2024.

Myriam Mechita (Site da artista): <http://www.myriammechita.net>. Acesso em: 27.10.2024.

Zagreb Acki kvartovi kulture (ações culturais nos bairros de Zagreb), Zagreb, (Croacia)
<https://www.facebook.com/zagrebackikvartovikulture>. Acesso em: 18.11.2024.

Emissões de rádio:

Chloé Moglia : *J'associe la suspension à la question*. Emissão da France Culture, 2021.
Disponível em:

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/chloe-moglia-j-a-ssocie-la-suspension-a-la-question-2915497>. Acesso em: 18.11.2024.

Revistas e artigos online:

JACOB, Pascual.. *L'invulnerabilité*. Disponível em
<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/magie/grandes-illusions/invulnerabilite>. Acesso em: 18.11.2024.

Revista *VOICES*. *Re-exploring the grotesque, circus perspectives on diverse bodies*. Colônia: *ein magazin des CircusDanseFestival*. Edição 2023. Disponível no link:
https://issuu.com/theaterderzeit/docs/voices-iv_e-pdf. Acesso em: 18.11.2024.

Dicionários online:

Vertere (dicionario de latim)

<https://www.dicolatin.com/Latin/Lemme/0/VERTERE/index.html>. Acesso em: 18.11.2024.

Vertigem (dicionario da língua portuguesa)

<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/vertigem>. Acesso em: 18.11.2024.

Vertigem (dicionário de termos médicos)

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/termos-medicos/vertigem>. Acesso em: 18.11.2024.

Notícias de jornal online:

Artigo da Spear's Magazine *The true artistry of Twin-Tower wire-walker Philippe Petit*

Disponível em:

<https://spearswms.com/luxury/art-culture/the-true-artistry-of-twin-tower-wire-walker-philippe-petit/>. Acesso em: 18.11.2024.

Artigo de Marie-Noëlle Tranchant *Philippe Petit, Un funambule entre deux tours* - Le Figaro, 6 de outubro de 2008. Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/geral-44325029%20https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php#federation=archive.wikiwix.com%20tab=url>. Acesso em: 18.11.2024.

BBC News Brasil, 2018. *Acrobata brasileiro morto na Itália era considerado promessa no panorama internacional*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-44325029>. Acesso em: 18.11.2024.

Notícia G1 (globo.com)/ Rio Grande do Sul (Brasil) 2019. *Acrobata do Tholl que morreu após queda 'ainda levantou e perguntou o que tinha acontecido'*. Disponível em:

<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2019/01/24/artista-do-tholl-que-morreu-apos-queda-ainda-levantou-e-perguntou-o-que-tinha-acontecido-lembra-colega.ghtml>. Acesso em: 18.11.2024.

Notícia G1 (globo.com)/ Norte de Nordeste (Brasil) - Morre acrobata que se acidentou durante apresentação de circo, no PR. Disponível em:

<https://g1.globo.com/pr/norte-noroeste/noticia/2014/05/morre-acrobata-que-se-acidentou-durante-apresentacao-de-circo-no-pr.html>. Acesso em: 18.11.2024.

Imagem *Tradicional ritual de mergulho terrestre (Nangol) com vinhas amarradas a seus pés, origem do salto moderno no Bungee*. Disponível em:

https://es.123rf.com/photo_83901673_tradicional-ritual-de-mergulho-terrestre-nangol-com-vinhas-amarradas-a-seus-pes-origem-do-salto.html. Acesso em: 18.11.2024.