



A CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *FORA*: um projeto que combina renovação e resgate histórico das técnicas de contorção

THE CREATION OF THE PERFORMANCE *FORA*: a project that combines renewal and historical recovery of contortion techniques

LA CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO *FORA*: un proyecto que combina renovación y rescate histórico de las técnicas de contorsión

Alice Tibery Rende¹
0000-0002-6811-3664

Resumo

Neste trabalho, narramos o processo de criação do espetáculo circense *Fora*. Por meio de uma narrativa autoetnográfica, atravessamos referências históricas e pessoais relacionadas à técnica circense da contorção, inicialmente mobilizadas para a reflexão dramatúrgica e, posteriormente, para a realização e escrita cênica deste projeto.

Palavras-chave: artes circenses, corpo em vertigem, contorção, liminaridade

Abstract

This work narrates the creative process behind the circus performance *Fora*. Through an autoethnographic narrative, we explore historical and personal references related to the circus technique of contortion. These references were initially used for dramaturgical reflection and later guided the staging and scenic writing of this project.

Keywords: circus arts, body in vertigo, contortion, liminality

Resumen

En este trabajo narramos el proceso de creación del espectáculo circense *Fora*. A través de una narrativa autoetnográfica, atravesamos referencias históricas y personales relacionadas con la técnica circense de la contorsión. Estas referencias fueron movilizadas inicialmente para la reflexión dramatúrgica y, posteriormente, para la realización y escritura escénica de este proyecto.

Palabras clave: artes circenses, cuerpo en vértigo, contorsión, liminalidad

A criação do espetáculo *Fora*

A criação do espetáculo *Fora* foi iniciada graças ao apoio da *Gainerie – Scene Conventionnée 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. *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

¹ Artista Circense. Doutora em Artes da Cena (UFRJ – 2024), com orientação de Alessandra Vannucci. Atuação artística: direção cênica na Compagnie AR, França.

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 são 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*² – 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 Enterologia² clássica, disciplina da contorção e do ilusionismo.

A falta de espaço

Em *Fora* o dispositivo circense é 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.² Consiste no esforço de um indivíduo para caber em um espaço muito pequeno.

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 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

² Cf <https://www.youtube.com/watch?v=dCADwJJpvVc>

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 histéricas, a *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (Bourneville, Magloire & Regnard, 1878). 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, noutro 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.)³, 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* (Bourneville, Magloire & Régnard, 1878).

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 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

³ 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.

confecção.



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) na sua obra *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, deslegitimando 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*, 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 psicológica⁴, 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.

⁴ 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-I*), 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.



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

Quando arqueio minhas costas para trás, o quadril avançando em contrapeso – para 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 histérico, que percorreu diferentes contextos, tomou diferentes e efêmeros sentidos, e foi executado com variadas e impalpáveis motivações. Qual é o nexo e a necessidade de se arquear para trás? Por que este gesto está presente nos corpos das histéricas encarceradas em hospitais psiquiátricos, servindo como sintoma que as classifica ainda mais como enfermas? E no corpo dos capoeiristas que brincavam ilegalmente⁵, 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

⁵ Desenvolvida por descendentes de escravizados 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.

pizzica ou a tarantella⁶. 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 sorrateiramente 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 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

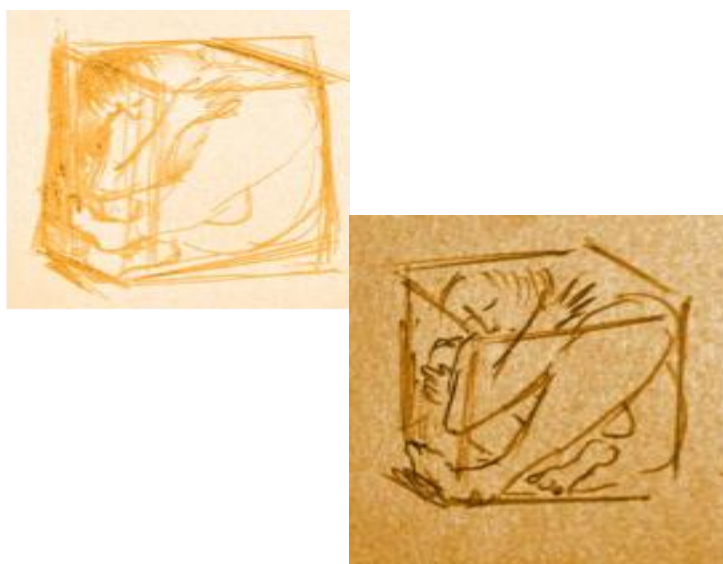
Em *Fora* coloca-se em jogo a claustrofobia (pânico de espaços demasiadamente pequenos) e também com agorafobia (agonia gerada pela sensação de vulnerabilidade em espaços demasiadamente grandes e abertos). Para isso resgato duas práticas ligadas às técnicas da flexibilidade e do ilusionismo que caíram 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

⁶ 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.

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 buscar informações e documentos sobre os números de enterologia e estudar a história das proezas dos escapologistas, como Harris Houdini (1874 - 1926), ilusionista americano de origem húngara que se tornou célebre pela sua habilidade de escapar de “qualquer armadilha”.

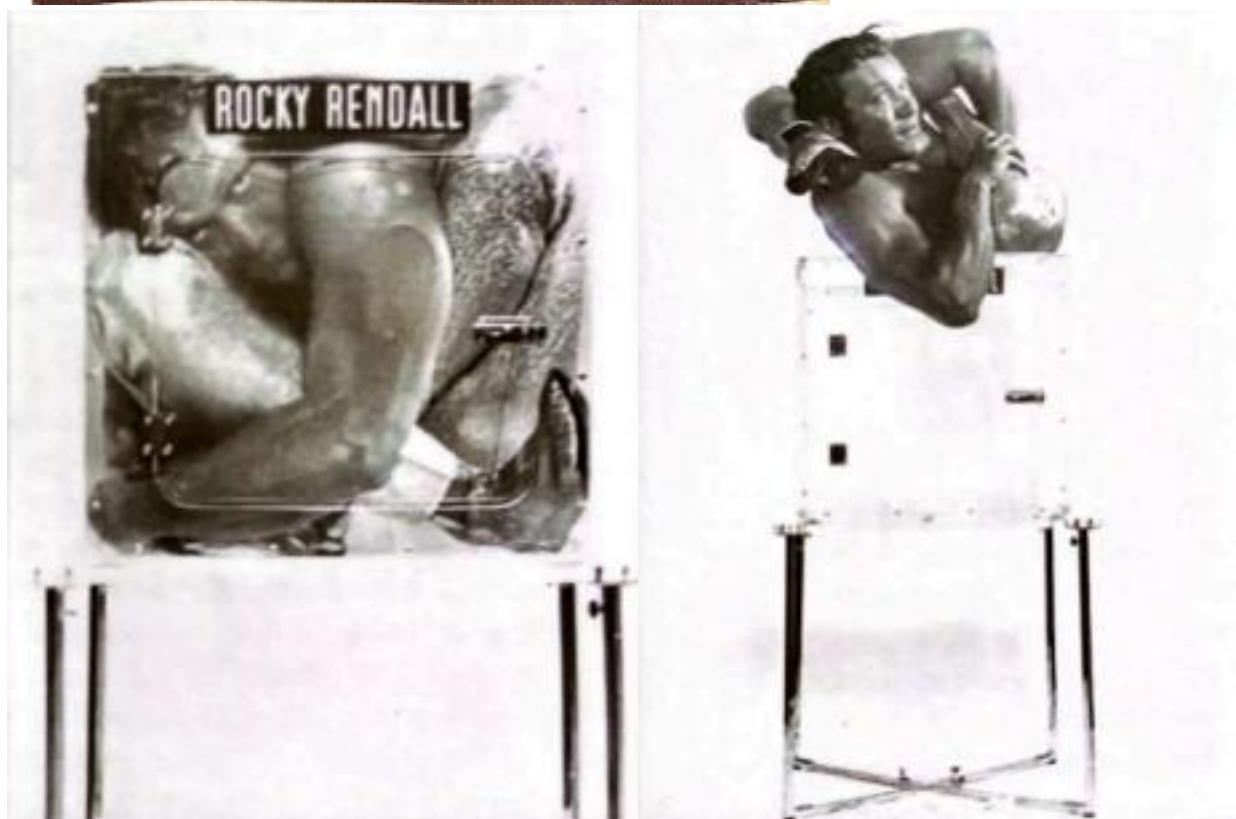


Esboços para *Fora*, 2023

Como única referência, eu tinha texto *Que reste t'il des désossés?* (O que resta dos desossados?) que Ariane Martinez publicou em 2021 como capítulo do seu estudo *Histoire de la contorsion en occident, les siècles XIX-XXI* (2021), 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.

Miss Dora,

© Germain Douaze
1936.



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.





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. 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 nossa⁷)



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

Stretching a Lady, Crushing 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 históricas eram capitalizadas para mostrar as habilidades da figura masculina, ajudando a aumentar o renome do Dr. Charcot.

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^{7,8}. Também as técnicas de levitação, outra subdivisão do ilusionismo, fazem parte dos recursos espetaculares

⁷ 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.

utilizados por Charcot para colocar em cena suas pacientes. Louise Augustine Gleizes (1861-ano desconhecido), internada por histeria em 1875, foi retratada 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 letargia⁸.

No segundo tomo da *Iconografia fotografia de La Salpêtrière* (Bourneville, Magloire & Regnard, 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 irreduzível, caracterizado pela subversão das relações 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

⁸ 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.

considerada, em todos os aspectos, um meio supremo de expressão. (1928, p.20, tradução nossa⁹)

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.

⁹ 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 ».



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.

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*, (2021) que abre a coletânea *Woman and Circus* (2011) 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 nossa¹⁰). 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 nossa¹¹).

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 nossa¹²)

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 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*¹³

¹⁰ The bible, one of the most influential texts ever written bases the concept of miracle as an entirely male domination.

¹¹ In the nature of women, as stated in the Holy Scriptures, it is not conceivable to exceed the norm. The position is clearly cemented.

¹² 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.

¹³ Site web realizado pela Bibliothèque Nationale Française (BnF) juntamente com o Centre Nationale des Arts du Cirque (CNAC).

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. (Pascal Jacob, *L'invulnerabilité*¹⁴, tradução nossa¹⁵)

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* (2021), 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

¹⁴ Disponível em: <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/magie/grandes-illusions/invulnerabilite>, Acesso 18.11.2024.

¹⁵ Entravé, enchaîné, enfoncé, 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 renaître sous les yeux ébahis d'un public participe à la fois de la mystification et du mysticisme : 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 invulnérabilité flagrante.

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.



Fora. 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.

Estas imagens frequentemente são interpretadas 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 acesso do Espetáculo *Fora*

(<https://youtu.be/tXfhN5tH10s?si=VtRvhzzuiXQslIMj>)

Referências

A Companhia Ar. Disponível em: <www.compagniear.fr> Acesso em 18.11.2024.

ARAGON, Louis, BRETON, André. **Le Cinquantenaire de l'Hystérie (1878-1928)**, in: La Révolution surréaliste, n° 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.

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

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

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

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.

KRALJ, Ivan. **Circus vs. Conservative Postulates: woman is not destined to be miraculous.**

in: Woman and Circus. Zagreb: Mala Performerska Scena, 2011.

JACOB, Pascual.. **L’invulnerabilité.** Disponível em:

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

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

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

1881. Disponível em: <<https://numerabilis.u-paris.fr/medica/bibliotheque-numerique/resultats/index.php?cote=44055&do=chapitre>> Acesso em: 18.11.2024.